

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das
Musikleben*

9

SEPTEMBER 1958

POSTVERLAGSORT (22b) MAINZ

*Als Funkoper, als szenisches Werk und im Konzertsaal
gleichermaßen eindrucksvoll und überzeugend*

HERMANN REUTTER

»Die Brücke von San Luis Rey«

Szenen nach der Novelle von Thornton Wilder

(Spieldauer 75 Minuten)

Konzertante Uraufführung: 20. 6. 1954 Hessischer Rundfunk Frankfurt; Dirigent Gustav König

Szenische Uraufführung: 18. 12. 1954 Städtische Bühnen Essen; Dirigent Gustav König

Weitere Aufführungen:

Österreichischer Rundfunk, Radio Wien · Österreichischer Rundfunk, Radio Linz · Städtische Bühnen Augsburg · Stadttheater Mainz · Hochschule für Musik in Köln · Hochschule für Musik in Frankfurt · Hochschule für Musik in Stuttgart · Übertragung nach USA über die Deutsche Welle

Pressestimmen:

Man schätzt sich glücklich, wenn man von einer uraufgeführten Komposition auf Anhieb sagen kann: Die wird ihren Weg machen! In der Partitur Reutters stehen nicht nur Chöre von eindringlicher Schönheit, auch die Solopartien besitzen Größe und Tiefe. Endlich wieder ein Reutter-Werk, das mit dem Mut zu persönlichster Aussage geschrieben ist und trotzdem modern wirkt im besten Sinn.

W. M. Eisenbarth, „Die Rheinpfalz“, Ludwigshafen, 22. 6. 1954

Der Gedanke, diese tief sinnige Erzählung musikalisch zu gestalten, erwies sich als erstaunlich fruchtbar. Seine Tonsprache ist von ebenso großer Klarheit wie Einfachheit. Nirgends mutet diese Musik gesucht, gewollt oder gar konstruiert an. — Die erschütternde Wirkung der letzten psalmodierenden Phrasen der Madre Maria erinnert in ihrer Schlichtheit an den Schluß des Verdischen „Requiem“: ein Ausklang von ergreifender Schönheit.

W. W. Göttig, „Abendpost“, Frankfurt/M., 23. 6. 1954

Reutter instrumentiert mit zarter Sensibilität und völlig aus der Atmosphäre der Dichtung heraus. Seine Töne fügen der Dichtung etwas Wesentliches hinzu, was keine Worte zu geben vermögen, denn seine Musik kommt aus dem Herzen und nicht bloß aus dem Verstand.

Fritz Brust, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 22. 6. 1954

Reutter überzeugt durch die Konsequenz seiner „epischen“ Technik, die auch bei der für diese Aufführung vorgenommenen Reduzierung des großen Orchesters auf ein zwölfköpfiges Instrumentalensemble nichts von ihren novellistischen Reizen verloren hat. Im Gegenteil, es scheint, daß das Werk nun erst seine eigentliche Form gefunden hat.

Herbert Eimert, „Kölnische Rundschau“, Köln, 31. 3. 1958

Reutter hat sinnlich blühendere Opernpartituren geschrieben, aber gewiß keine konzentriertere und dezentere. — Gerade diese karge, holzschnittartige Gedrängtheit wird Wilders sachlichem Ton gerecht. Es gibt in dieser ausgesparten Partitur Stellen, die gerade durch ihre unexhibitionistische Spröde ergreifen, wie der wunderbar stille Ausklang mit den Meditationen der Äbtissin und des Chors. Da ist keine Note zuviel.

Dr. Kurt Honolka, „Stuttgarter Nachrichten“, 14. 7. 1958

Reutter besitzt ein nahezu untrügliches Gefühl, den Augenblick in seinem wesentlichen Kern zu erfassen und ihn in die Sprache der Musik zu übertragen. Die Musik hängt nicht am Text, sondern entwickelt ihn weiter, vertieft seinen Inhalt, läßt seine inneren Zusammenhänge deutlich werden.

„Deutsche Woche“, München, 9. 7. 1958

Das Werk Reutters wirkt durch seinen noblen, verinnerlichten Ton und die kluge Geschicklichkeit, mit der Wilders in seinen Schicksalen bewegender Roman zu plastischen Szenen gestrafft ist.

Hildegard Weber, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 7. 7. 1958

Hier stört kein falscher Ton einer dramatisierenden „Veroperung“, die ganz und gar deplaciert gewesen wäre. Damit deckt sich harmonisch die lyrisch transparente, gegen Ende stimmungsmäßig immer mehr verdichtete und verinnerlichte Partitur dieses Werkes.

O. E. Schilling, „Stuttgarter Zeitung“, Stuttgart, 14. 7. 1958

B. S C H O T T ' S S Ö H N E . M A I N Z

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Prof. Dr. Erich Valentin
und Dr. Karl H. Wörner als verantwortlichem Redakteur

Heft 9 / 119. Jahrg.

September 1958

INHALT DES NEUNTEN HEFTES

DIE REIHEN HABEN SICH GELICHTET	494
JACK BORNOFF	
Musik — eine internationale Sprache?	495
BERTRUN DELLI	
Sechs unbekannte Briefe von Hector Berlioz	499
DIETER HASSELBLATT	
Notizen zum Schlager	503
Historische Meister: Joseph Weigl (Werner Bollert)	507
Wieweit sind Beethovens Partituren fehlerfrei? (G. E. Lessing)	509
Zum 70. Geburtstag von Emma Lübbecke-Job / Marie Bigot / Nur wer das Fürchten nicht kennt	510
Die „Neue Zeitschrift für Musik“ berichtet	513
München / Mozart-Fest in Berlin / Wien / Aus Karl Halle wurde Charles Hallé / Tübingen / Nürnberg / Schweizer Schriftsteller und Musiker / Bachfest in Stutt- gart / Monteverdi-Renaissance in Hannover / Bartók-Fest in Basel / Holland- Festival / Musikfrühling in Preßburg (Bratislava) / Uraufführung „Il Tesoro“ in Rom / Kopenhagen / Dresden / Salzburg / „Dilettant“ wieder Ehrentitel / Zeit- genössisches in Südhüringen / Lübeck / Landshut / Hof / Ostdeutsche Musiktage / Jazz-Festival in Frankfurt / Violoncell-Sonate von Erich Sehlbach / Hessischer Rundfunk	
Fernsehen und Film	533
Neuerscheinungen	534
„der rote faden“ für Schallplattenfreunde	536
Unsere Notenbeilage	540
Leser schreiben	541
Chronik der „NZ für Musik“ — Wir notieren	542
Musikerziehung — Musikstudent	550
Heinz Schröter: Die Musikhochschule — Fachschule oder musikalische Universi- tät? / Hochschulpolitisches Seminar / Joseph Müller-Blattau: Geschichte und Sinn der Musikhochschulen	
Verband deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V.	557
Die Singschule	560

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM.
Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung
oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalsschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. —
Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden
nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/10 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte
Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 510 bei Commerz- und Credit-
Bank in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA, 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5.15 (einschl.
Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement O. S. 130,—
(einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

Die Reihen haben sich gelichtet . . .

Spieler und Hörer — alte und neue Musik

Man soll die Dinge sehen, wie sie sind. Der Kontaktstellen sind wenige zwischen der Musik unserer Tage, dem Spieler, dem ihre Realisation aufgegeben ist, und dem Hörer, an den sie sich zu wenden hat. Es hilft kein Klagelied, daß es früher anders gewesen sei, und es ist kein Trost, daß es noch früher ähnlich gewesen sein könnte. Ein Appell an den produktiven Künstler ist zwecklos: wahre Kunst kommt ebensowenig durch ein Abkommen zustande wie durch Mehrheitsbeschlüsse kulturpolitisch gefärbter Gremien; er ist obendrein anmaßend, denn wahre Kunst ist notwendigerweise so, wie sie geschaffen wird, unbeeinflussbar, so autark in ihren Bestrebungen wie autonom in den Regeln, nach denen sie antritt.

Leider kommt ein Symptom hinzu: die wenigen Kontakte sind flüchtig. Zu allen Zeiten wird ungern gepflegt, was erworben werden muß; in einer Zeit aber, in der der Prozeß der Aneignung so schwierig und mühsam abläuft, lichten sich die Reihen der Kunstempfänglichen, ja der Kunstbeflissenen. Das ist die Barriere, die ein Appell an den Hörer, zuvor an den reproduktiven Musiker, den Interpreten zu nehmen hat.

Es gibt ein Refugium: die „alte“ Musik, worunter hier all das verstanden sei, was sich die Aufgeschlossensten schon erworben haben. Die Grenzen sind fließend: die durchschnittliche wird immer noch auf der Linie Reger/Strauss verlaufen. Beileibe ist es nicht so, als ob alles Vorausgegangene gleichermaßen begriffen und im lebendigen Bewußtsein sei; aber es ist üblich, und angenehm, sich solchen Täuschungen hinzugeben, und erleichtert den Entschluß, sich solchen Bereichen vorurteilsfrei zu nähern.

Kunst läßt sich — gottlob — nicht propagieren. Erlaubt ist der Hinweis, ihm kann nur die eigene Erkenntnis, gewonnen aus eigener Beschäftigung, folgen. Wer ist zur ernstesten Beschäftigung bereit? Wir sind am Ende der Kette: die Reihen haben sich gelichtet . . .

Auch bei den Berufsmusikern ist die Lage differenziert: Solisten, die heute im Zenit ihres Könnens stehen und Bartók wie Hindemith, Strawinsky wie Schönberg verdienstvoll im Programm führen, scheuen vor manchem kompositorischen Ergebnis der jüngsten Musik zurück. Doch darum braucht uns nicht bang zu sein; wir durften allemal mit den Bemühungen der Besten rechnen. Aber für wen werden sie arbeiten und spielen, wenn das Verständnis des Publikums ausbleibt? Wer anders könnte sich an ihren Konzerten „dilettieren“ als der „Dilettant“, dem Musik mehr bedeutet als

ungefähres Hören, dem es Bedürfnis ist, in diese neue Musik einzudringen. Es bleibt im übrigen ein tiefgreifender Unterschied, ob Musik nur gehört oder selbst hervorgebracht wird; der Musikbegabte und Musikbegeisterte, der nicht Musik auszuüben versteht, ist in einem sehr bedauernden Nachteil. (Ganz zu schweigen von dem Musiker ohne Instrument, das heißt ohne entsprechendes instrumentales Können, dieser ebenso paradoxen wie deprimierenden Zeiterscheinung.) Die allgemeine, so oft nur zu Recht beklagte Regression des Hörens, die mangelnde Aufnahme-fähigkeit für Musik, ihre formalen Strukturen, wie inneren Beziehungen, kann nur überwunden werden durch das eigene Musizieren, das eigene Singen, das eigene Spiel: die Bedeutung des dilettierenden Musikfreundes für eine lebendige Musikkultur ist evident.

Indessen, leugnen wir es nicht: die Komplizierung der musikalischen Ausdrucksformen, die sich in der Entwicklung der Musik ergeben hat und sich zumindest für die unmittelbare Gegenwart aus dieser Entwicklung rechtfertigt, macht es dem Dilettanten immer schwerer, selbst reproduzierend zu wirken. Befleißigt sich aber ein Komponist bewußt der Rücksichtnahme auf seine künftigen Interpreten und zwingt er sich zu stilistischen und handwerklichen Vereinfachungen, so tragen die kompositorischen Resultate nur allzu oft den Stempel des Gewollten und künstlerisch Unechten. Hier tun sich trennende Kluften auf, ergeben sich Fälle, in denen der Dilettant heute — und wohl für alle Zeiten — ein Hörer bleiben muß. Der Musiker aber, der den Hörer schwieriger neuer Musik zu inspirieren vermag, ist doppelt belohnt.

Doch es finden sich Brücken. Schon mancher Lehrer, mancher Schüler wagt sich an den „Mikrokosmos“, mancher Laienchor an die „Psalmsymphonie“, manch Laienorchester an die „Pulcinella-Suite“. Heute mag das die letzte, höchste Stufe dilettierender Bemühung sein; entscheidend ist vielleicht, wie sie erklommen wurde: in jedem Fall und zweifellos über das langsame Wachsen und Reifen an dem, was wir die „alte“ Musik nannten.

Es könnte also gerade der Dilettant sein, der die Kontinuität des Gewordenen ins allgemeine Bewußtsein rückt, indem er sie an sich selbst erfährt. Und dieser gewandelte Spieler ist ein gewandelter Hörer. Wer könnte schließlich besser begreifen, was von Bach in Schönberg fortwirkt; und wer Schönberg zu begreifen vermag, steht am Tor der jüngsten Gegenwart. Es ist hohe Zeit: wir wollen uns an viele wenden.

Ernst Thomas

Musik – eine internationale Sprache?

In Europa kann man leichter „international“ sein als in irgendeinem anderen Teil der Welt. Als ich einmal bei einem indischen Diplomaten von den Schwierigkeiten sprach, welche die Reisen der Künstler außerhalb Europas behindern, sagte ich, diese Länder seien ja „so weit weg“. Worauf ich zur Antwort erhielt: „Weit von wo?“

Das ist es eben! Wir Europäer glauben, wir seien im Mittelpunkt der Musikwelt. Was gewissermaßen stimmt... aber im Mittelpunkt *einer von vielen Musikwelten*. Und doch sind sich die Musiker und Musikliebhaber Europas – mit Ausnahme einer Handvoll Eingeweihter – der Tatsache unbewußt, daß den mehr als 1,2 Milliarden Einwohnern des asiatischen Kontinents – also mehr als der Hälfte der gesamten Menschheit – die Musik, wie *wir* sie im Konzertsaal oder im Opernhaus erleben, völlig unverständlich ist.

Wie auch immer die Verschiedenheiten sein mögen in Tonsystemen; Rhythmen, Instrumentierungen und Formstrukturen zwischen den Ländern des Orients – und wir Europäer vergessen, daß es solche Verschiedenheiten gibt –, so findet man doch *einen* gemeinsamen Nenner für alle orientalische Musik. Das ist die *Herrschaft der Melodie*.

Auf einer von der UNESCO vor einigen Jahren organisierten Konferenz nannte der französische Schriftsteller Georges Duhamel die abendländische Polyphonie einen Gipfel der kulturellen Leistungen der Menschheit.

Die Antwort von Professor Raghavan, einem berühmten indischen Musiker und Philosophen, möchte ich zitieren:

„Eine ganz andere Bedeutung hat die indische Musik, deren hohe Philosophie als ein Yoga dient, um die menschlichen Leidenschaften zu stillen, um über das Fieber der mondänen Sorgen hinauszugelangen und schließlich um das geistige Gleichgewicht zu erreichen. Um dieses hohe Ziel zu erlangen, ist *unsere melodische Kunst* viel wirksamer – die melodische Kunst, die uns immer noch erhalten bleibt und die einst auch die Ihrige war.“

Also: der Unterschied zwischen den musikalischen Sprachen – ich würde sogar sagen zwischen den musikalischen Werten – von Orient und Okzident greift weit über die Noten hinaus, die übrigens im Westen aufgeschrieben und im Osten nur überliefert werden. Musik als philosophische Betrachtung und als Religion ist unserer abendländischen Auffassung heute ganz fremd. Um einen gemeinsamen Hintergrund zu finden, müßte man bis zur Antike zurückgehen, wo uns Plato versichert, daß „jede Tonart einen besonderen Einfluß hatte – entweder entspannend oder stärkend – in der Bildung des Charakters“.

Wenn heute irgendwo in der Welt noch eine gemeinsame musikalische Sprache erhalten geblieben ist, dann findet man sie eher in der Volksmusik. Ist z. B. die pentatonische Skala nicht gemeinsam den uralten Melodien Chinas und den Weisen des keltischen westlichen Randes Europas? Und findet man nicht den Gesangs„trick“, der in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz Jodler genannt wird, auch bei einigen Pygmäenstämmen des mittleren Kongo? Ebenso kann man die Lieder der alten Einwohner der Hebriden, die als Begleitung zur Tweed-Weberei dienen, mit denen der Drescher der Kabystenämme in Algerien vergleichen. Auch die Volksinstrumente, die derselben Familie angehören, bringen ähnliche Melodien und Rhythmen hervor. Man wundert sich deswegen kaum, verwandte Weisen vom Dudelsack zu hören, in vielen Gegenden Europas – von Mazedonien bis Spanien – und auch in einigen Ländern außerhalb Europas.

Und auffallend ist die enge Verwandtschaft einiger Trommelrhythmen aus Pakistan mit den Rhythmen einer nordamerikanischen Jazzgruppe. Jazz – der nordamerikanische Jazz – ist ein Kind unserer mechanisierten Zeit. Er ist zur Volksmusik von städtischen Gemeinschaften eines



Luca Cambioso (1527–1585)

Kompositionsstudie
Lavierte Federzeichnung

Kubisch zusammengesetzte Figuren
in Art von Gliederpuppen
(im Besitz des Städtischen Kunstinstituts,
Frankfurt a. M.)

großen Teils der Welt geworden. Und die technischen Mittler unseres Zeitalters sind dabei, alle nationalen Eigenschaften zu eliminieren — einfach auszubügeln, die der Tanzmusik einiger weniger Länder noch ihre besondere Eigenart geben.

Gerade diese Mittel, haufenweise weitergegeben durch die niedrigste Form der massenproduzierten europäischen und nordamerikanischen Unterhaltungsmusik, bedeuten eine große Gefahr für die traditionelle Musik der Länder außerhalb Europas.

In diesen Ländern aber tritt ein Phänomen in Erscheinung, das völlig der Revolutionierung der Vermittlungsmethoden zu verdanken ist. Gleichlaufend mit der Durchdringung der Volksmusik und des Volkstanzes mit billigster kommerzialisierter Musik, beginnt eine viel subtilere Westorientierung in der sogenannten „guten“ Musik einiger orientalischen Länder. (Hinzugefügt sei, daß ich Japan in musikalischer Hinsicht nicht zum Orient zähle, besser gesagt, daß in Japan — neben der jetzt am Rande betriebenen Pflege der klassischen Musik traditioneller Art — das Musikleben auf westlichen Linien aufgebaut ist. Tokio z. B. hat nicht weniger als vier Sinfonieorchester.)

In Indien und Pakistan gibt es jetzt Orchester, die wohl aus traditionellen Instrumenten zusammengesetzt sind, einschließlich der Geige, die schon seit vielen Jahren in der indischen Musik mitwirkt; sie spielen ihre Musik melodischer Art. Aber die Musiker der jüngeren Generation

werden auf die ihnen völlig fremde Kunst der Harmonie und des Kontrapunkts immer neugieriger, und man weiß nicht, wohin das führen wird, nachdem bereits etwa eine Generation ihrer führenden Musiker sich mit dem Einfluß der abendländischen Musik auseinanderzusetzen hat. Immerhin wird es längere Zeit brauchen, bevor etwa ein Musikpublikum in Madras die architektonischen Qualitäten der „Kunst der Fuge“ genießen kann. Vielleicht sogar länger, als die Snobs unseres westlichen Publikums — die vorgeben, die elektronische Musik zu schätzen — brauchen werden, um ihre Ohren an den vokalen Stil der chinesischen Oper zu gewöhnen.

Es ist bezeichnend, daß sich einige der führenden Komponisten Europas mehr und mehr von der Musik des einen oder anderen orientalischen Landes angezogen fühlen, z. B. Messiaen und Boulez. Und es ist durchaus möglich, daß die „fortschrittlichere“ Musik des Westens eines Tages einen gemeinsamen Nenner mit der klassischen Musik des Ostens findet, um dadurch einen Kreis zu bilden, der viele Jahrhunderte umfaßt.

Und umgekehrt findet man häufig, daß die jüngste Generation der japanischen Komponisten die doktrinärste Zwölftonmusik schreiben. Und hier eine kleine Geschichte, die sich vor weniger als zwei Jahren abspielte: Einer der begabtesten jungen Komponisten Japans war in Europa, wo man einige seiner Werke aufgeführt hatte. Die Partitur eines dieser Werke blieb in Europa, als er nach Japan zurückreiste, und wurde ihm von einem mir befreundeten Komponisten nachgeschickt. Dieser schrieb ihm, daß er das Werk deshalb so interessant finde, weil er sogar bei einem japanischen Komponisten den Einfluß Schönbergs feststellte. Die Partitur erreichte aber nicht diesen jungen Mann, sondern seinen Vater, der in seinem Heimatland ebenfalls als Komponist bekannt ist. Sofort bekam mein Freund einen sehr höflich gehaltenen Brief, worin der Vater auf den Irrtum hinwies: „Mein Sohn ist der Schönberg von Japan; ich bin nämlich der Prokofieff.“

In Südamerika, um einen ganz anderen Erdteil zu nennen, schreiben viel mehr Komponisten in den verschiedenen traditionellen Stilen Europas als in dem sogenannten südamerikanischen oder sogar afro-cubanischen Volksstil, den die schlecht informierten Musikgeschichten ihnen zuschreiben. Man könnte also verallgemeinernd fast sagen: je weiter man sich von Europa, also von der Quelle der abendländischen Musik entfernt, desto internationaler wird die musikalische Sprache.

Viel mehr als in Europa selbst — denn man darf nie vergessen, wie viele verschiedene Völker mit verschiedenen Sprachen und Kulturen sich hier auf dem einen Fleckchen des Erdballs zusammendrängen. In Europa spürt man *unbedingt* die geographischen Unterschiede im musikalischen Geschmack und in der Tradition — also die Unterschiede zwischen Ländern oder Gruppen von Ländern. Dies ganz abgesehen vom Geschmack des Publikums, der sich von Generation zu Generation ändert. Wie oft wird hier die Musik von gestern zugunsten der von vorgestern im Wert herabgemindert! Das könnte sich im Orient mit seiner durch die Jahrhunderte gleichbleibenden Tradition nie ereignen.

Jedes Land im kleinen Europa besitzt eine kleine Zahl von nationalen Komponisten, die es verehrt und die auch in einigen anderen Ländern Beifall finden, aber sonst in allen anderen Ländern

Wir werden im 20. Jahrhundert zwischen fremden Gesichtern, neuen Bildern und unerhörten Klängen leben.

einfach abgetan werden. Edward Elgar z. B. wurde zu Lebzeiten auch in Deutschland geschätzt; Richard Strauss nannte ihn „Meister Elgar“, als er beim Niederrheinischen Musikfest aufgeführt wurde, und die meisten seiner wichtigen Werke wurden in England von einem der größten deutschen Dirigenten, von Hans Richter, aus der Taufe gehoben. Heute ist Elgar in seiner Heimat noch immer beliebt, wird aber im ganzen übrigen Europa gar nicht beachtet. Es konnte geschehen, daß ein Streicherwerk von Elgar — ein Werk, in dem der Engländer etwas vom Geist der heiteren englischen Landschaft zu finden pflegt —, daß dieses Werk von einem sehr bekannten deutschen Dirigenten als „gehobene Unterhaltungsmusik“ abgetan wurde. Genau so bei Vaughan Williams, dem „Great old man“ der englischen Musik.

Und wie steht es mit Sibelius? Hier haben wir einen Komponisten, der nicht nur seine finnische Landsleute, nicht nur das ganze Skandinavien, sondern auch England, Nordamerika, kurz, die ganze englischsprechende Welt für den größten Sinfoniker seit Brahms hält. Wird er in den deutschsprachigen Ländern geschätzt? Nein, kaum. Noch weniger als etwa Bruckner in England. Auch in den romanischen Ländern wird er abgelehnt.

Der Geschmack der romanischen Länder hat sich übrigens seit den zwanziger Jahren gründlich geändert, als sich Brahms endlich in Frankreich durchsetzte. Umgekehrt ist es schwer, Gabriel Fauré aus Frankreich zu „exportieren“ oder Pizzetti aus Italien, geschweige denn die Autoren der Puccini-Nachfolge. Und es gibt zwei beim deutschen Publikum sehr beliebte und geschätzte Opern, die im Ausland *nie* aufgeführt werden: „Tiefland“ von d'Albert und „Palestrina“ von Pfitzner.

Und doch bewegt sich auch heute noch ganz Europa — die ganze abendländische Welt darf man sagen — in der Bahn der großen deutschen Musiktradition. Aber mit wichtigen Abzweigungen, wie dem französischen Impressionismus und Pointillismus, dem internationalen Neo-Klassizismus und der Atonalität.

Wir sollten uns über den musikalischen Isolationismus der vielen Länder nicht wundern. Betrachten wir einmal die Namen derer, die sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts allgemeine Gültigkeit erworben haben, allgemeine Gültigkeit beim großen Publikum.

Sie alle werden von einem Deutschen überragt, ohne dessen Musik sowohl Bühne wie Konzertsaal unschätzbar ärmer wären, aber dessen Einfluß auf die Komponisten folgender Generationen sehr gering ist — Richard Strauss. Es wäre aber auch schwer, sich die Musikwelt irgendeines Landes ohne Debussy und Ravel vorzustellen. Ohne Bartók. Ohne Prokofieff und Strawinsky — ich meine ohne den Strawinsky der früheren Epoche.

Der heutige Strawinsky findet *auch* allgemeine Anerkennung — aber auf einer engeren Front. Hier begegnet er Berg — einem Grenzfall zwischen allgemeiner Gültigkeit beim großen Publikum und allgemeiner Gültigkeit bei den Sachverständigen; und Schönberg — immer noch einem Komponisten für die Minderheit —, wenn auch heute viel weniger als vor etwa zehn Jahren. Und Hindemith. Und auf der anderen Seite, was die leichtere Verständlichkeit anbetrifft, Schostakowitsch aus Rußland und Villa Lobos aus Brasilien.

Unter den Komponisten, die nur von einem kleinen Kreis verstanden werden, gehört wohl Anton Webern zu denen, die den größten Einfluß auf die jüngere Generation in vielen Ländern ausüben. Gerade unter den fortschrittlichsten Komponisten der jüngeren Generation findet man die größten Affinitäten zwischen verschiedenen Ländern. Ich glaube nicht zu weit zu gehen, indem ich sage, daß sich in den letzten Jahren ein Kastensystem entwickelt hat, ein *internationales* Kastensystem, in dem sich ein Boulez aus Frankreich, ein Nono oder Berio aus Italien und ein Stockhausen aus Deutschland — und manche weniger kühnen Geister — in den fortschrittlichsten Techniken serieller oder elektronischer Art zusammenfinden.

Insofern mag es heute also doch eine internationale Sprache der Musik geben. Die Kehrseite aber ist, daß *gerade* diese Sprache nur von einer kleinen Gruppe in jedem Lande verstanden

wird. Sie spricht in keiner Weise das breite Publikum an. Vielleicht soll sie es nicht tun? Aber denjenigen, welchen die Zukunft der Musik am Herzen liegt, macht es Sorge, daß es die besten Geister unter den heutigen Komponisten sind, die sich vom breiten Publikum isoliert haben — einem seit der Entstehung der Schallplatte, des Rundfunks und des Fernsehens tausend- und millionenfach vergrößerten Publikum.

BERTRUN DELLI

Sechs unbekannte Briefe von Hector Berlioz

Unter den zahlreichen, von Calmann Levy (1878) und Julien Tiersot (1904) edierten Briefen Hector Berlioz' und unter den vielen, besonders von A. Boschot¹⁾ zitierten Schriftstücken des Musikers an seine Freunde fehlen sechs Briefe, die Hector Berlioz in den Jahren zwischen dem 16. November 1853 und dem 2. Oktober 1858 an den Baron Wilhelm de Donop, Kammerherrn des Fürsten zu Lippe-Detmold, richtete. Sie befinden sich im Archiv des Verlages Schott in Mainz.

Über Wilhelm Georg Henry Thomas Francis Sheffield Anthony von Donop (1805–1865), Herrn auf Wöbbel, geben die Chroniken nur sehr spärliche Auskünfte. Aber sein ausgedehnter Briefwechsel, der ihn nahezu mit der gesamten künstlerischen Welt Europas verband, deutet auf eine an den kulturellen Fragen seiner Zeit rege teilnehmende Persönlichkeit. Besonders die Namen von Musikern, aber auch die von Schriftstellern, Malern und Bildhauern finden sich in den erhaltenen Briefautographen; man begegnet u. a. den Schriftzügen Hans v. Bülow's, denen von Thomas Carlyle, Friedrich von Flotow, Annette von Droste-Hülshoff, von Spohr, Wolzogen und vielen anderen; Wilhelmine Schröder-Devrient nannte ihn ihren beratenden Freund. So verwundert es nicht, nun auch Beziehungen des Barons zu Berlioz aufzudecken, obwohl dieser den Namen Donop fast niemals Freunden gegenüber erwähnt hat. Zum ersten Male spricht er in einem Brief, den er am 26. Oktober 1853 aus Braunschweig an Franz Liszt schreibt, flüchtig von Donop: „In mein erstes Konzert ist ein Amateur aus Detmold gekommen, er nennt sich, glaube ich, Baron von Donop. Er hat mir viel von Dir erzählt.“ Später schildert Berlioz schmunzelnd in dem Postskriptum seiner Lebenserinnerungen, wie er diese Bekanntschaft gemacht hat:

„...Am Morgen dieses Konzerttages saß an der Wirtstafel ein Unbekannter (der Baron von Donop) neben mir, der mir mitteilte, er habe eine weite Reise gemacht, um diese Partitur in Braunschweig zu hören. — ‚Sie sollten eine Oper über diesen Stoff schreiben‘,

sagte er, in der Art, wie Sie Shakespeare sinfonisch behandeln und auffassen; Sie werden etwas Unerhörtes, Wunderbares schaffen.‘ — ‚Ach, mein Herr‘, antwortete ich, ‚wo sind die zwei Künstler, die fähig wären, die beiden Hauptrollen zu singen und zu spielen? Sie existieren nicht; und wenn sie vorhanden wären, so würde ich, angesichts der musikalischen Gebräuche und Gepflogenheiten, die jetzt auf allen Opernbühnen herrschen, sicherlich vor der ersten Aufführung sterben, wenn ich eine derartige Oper studieren ließe.‘

Am Abend geht mein Kunstfreund ins Konzert, plaudert während der Zwischenpause mit einem seiner Nachbarn und wiederholt ihm meine Antwort vom Morgen, die Oper Romeo und Julie betreffend. Der Nachbar schweigt einen Augenblick, haut dann heftig auf die Brüstung seiner Loge und ruft: ‚Nun gut, soll er sterben! Wenn er's nur macht!‘“

Dieser ersten Begegnung folgt für die nächsten Jahre²⁾ eine Korrespondenz, in der Berlioz einerseits dem Baron seine künstlerischen wie auch seine oft von Existenznot bestimmten Probleme anvertraut und andererseits, soweit aus seinen eigenen Briefen zu entnehmen ist, Anregungen und Ratschläge empfängt.

Kurze Zeit nach seinem Ende Oktober 1853 in Braunschweig stattgefundenen Konzerten (22. und 25. Oktober) wendet sich Berlioz mit dem ersten Brief an Herrn von Donop, wobei er u. a. auf die zitierte Unterhaltung anspielt (Brief Nr. I):

„Herr Baron, Hauptmann Nieper³⁾ war so freundlich, mir die diversen Briefe zu übersetzen, in denen Sie eine so warme Sympathie für meine Kompositionen zum Ausdruck bringen. Erlauben Sie mir, Monsieur, Ihnen zu danken und zu versichern, daß mir nichts mehr Mut machen kann gegen die unzähligen Übel meines Pionierstandes, als ein Beifall, wie es der Eure ist. Wahrlich, die Menschen, die für die Kunst eine verständige Zuneigung hegen, frei allen Vorurteils und

¹⁾ A. Boschot, Hector Berlioz, 3. Bde., 1908 und 1912.

²⁾ Nachweislich bis zum 2. Oktober 1858.

³⁾ Hauptmann Nieper machte sich, als musikalisch hochgebildeter Laie, besonders auf organisatorischem Gebiet um das Musikleben Hannovers verdient.

absolut rein, sind sehr rar! und Sie gehören zu diesen. Gott will jedoch, daß ich nicht zu oft daran denke, daß es solche Menschen auf der Welt gibt, denn das würde genügen, daß ich noch ein neues Werk begänne, was mir noch mehr Kummer brächte, als ich ertragen könnte. Von den beiden letzten, die ich geschrieben habe (Das Tedeum und Tristia), habe ich noch keine Note hören können. Faust hat mich in Paris ruiniert; Romeo und Julia hat mich die absurdesten Angriffe der französischen Journale gekostet; und eine englische Zeitung (Galignani's Messenger) brachte eine Kritik der Liebesszene, worin sie erwies, daß das Stück jeglicher Ideen ermangele und daß ich Shakespeare nicht verstanden hätte. Tatsächlich aber ist das englische Publikum der Exeter Hall nicht dieser Meinung gewesen und hat mich über diese alberne Bemerkung getröstet.

Aber was mich behindert und behindern wird, sind, wie ich schätze, die materiellen Schwierigkeiten; ich kann die jammervollen Anstrengungen, die ich seit zehn Jahren durchstehe, in Paris nicht aufs neue fortsetzen. Es hat sich allmählich eine Kristallisation von Mediokritäten herausgebildet, die alle Zugänge versperrt, alle Türen vermauert, allen einflußreichen Organen zuflüstert und mir alle Mittel, mich zu zeigen, unerreichbar macht. Wie wenn um die schönen Inseln Polynesiens die Insekten des Ozeans, Korallen und Sternkorallen, Riffe errichteten, an denen die Schiffe zerschellen werden. Wenn ich mir erlaube, Ihnen Einzelheiten, die nur für mich von Interesse sind, zu erzählen, so geschieht es allein in der Hoffnung auf einen Tadel in einigen Sätzen Ihrer Konversation, falls ich die Ehre haben sollte, Sie in Braunschweig zu sehen.

Sie sprachen von neuen Werken, die ich beginnen sollte. Nun, Monsieur, ich glaube, es kostet mich weit mehr, die Energie aufzubringen, die bereits existierenden Partituren so vollständig als möglich durchzuarbeiten, als sie dem Glück des Musiklebens zu überlassen und ihnen Geschwister an die Seite zu stellen, deren erste Schritte ich nicht unterstützen könnte. Ich weiß zu gut, daß die Musik von den Händen der Unfähigen und Gleichgültigen etwas unabhängig werden muß. Aber genug der Lamentationen; fast ist es undankbar, sie Ihnen, Monsieur, zu senden, der Sie mir indirekt so tröstliche Worte schickten. Wie ich erfahre, führt man gerade in diesem Augenblick, in dem ich Ihnen schreibe, in Detmold die drei Stücke aus Romeo und Julia auf, die wir gestern hier im Konzert gaben. Ohne Zweifel war es Ihr beharrlicher Wille, für Ihr Orchester die nötigen Proben zu erwirken. Ich würde sehr glücklich sein zu erfahren, ob Sie mit der Aufführung zufrieden gewesen sind. Diejenige, die wir gestern hier in Hannover erzielt haben, war wirklich bewundernswert; das Orchester spielte übrigens mit feurigem Herzen, seien Sie gewiß.

Adieu, Monsieur, erlauben Sie, meinen Dank zu wiederholen, Ihnen die Hand zu drücken und mich

Ihren ergebenen Pionier
Hector Berlioz

zu nennen.

Hannover, den 16. Nov. 1853

P. S. Ich reise nach Bremen, wo ich am 22. an dem Konzert teilnehmen werde, dann gehe ich nach Leipzig, wo man mich zu dem Gewandhaus-Konzert am 1. Dezember erwartet."

Schon hier, in dem ersten Brief Berlioz' an den Baron von Donop, ist eine Berlioz des öfteren bis an den Rand der Verzweiflung treibende pessimistische Haltung deutlich spürbar: seine Faust-Ouvertüre ist in Paris durchgefallen; vernichtende Kritik von Romeo und Julia in französischen und englischen Journalen. Dieselbe Kritik macht sogar auch vor der „Liebesszene“ aus Romeo und Julia nicht halt, zu der sich Berlioz einmal folgendermaßen bekennt: „Wenn Sie mich jetzt fragen, welchen unter meinen Stücken ich den Vorzug gebe, würde ich Ihnen antworten: meine Ansicht ist die der meisten Künstler, ich gebe dem Adagio (der Liebesszene) aus Romeo und Julia den Vorzug... Aber ich würde mich hüten, dieses Adagio in gewissen Konzertsälen vor einer gewissen Art Publikum hören zu lassen.“ — Hat Berlioz wirklich so tiefe Ursache, niedergeschlagen zu sein? Die Konzerte am 22. und 25. Oktober in Braunschweig hatten ihm mit Faust, Romeo und Harold einen glänzenden Erfolg eingebracht. Hannover bejubelte ihn wenige Tage später in drei großen Aufführungen, und zur gleichen Zeit treten in Frankreich einige Zeitungen für ihn ein, als es um die Nachfolge von Onslow am Institut de France geht:

„Literat, ganz ausgezeichneter Kritiker... Theoretiker der Orchestration... unvergleichlicher Dirigent... Künstler des Fortschritts allen voran... Man muß ihn wie einen der kühnen Neuerer betrachten, die von der Vorsehung damit betraut wurden, eine wichtige Mission zu erfüllen... Das, was die Academie Française für Lamartine, Hugo, Musset getan hat — wird der illustre Areopag des Instituts für Berlioz tun...“

Bald aber beginnen Stimmen — nicht nur in Paris, sondern auch in Deutschland — gegen Berlioz laut zu werden. Es hat den Anschein, als wollten sich Anfeindungen und vor allem feindselige Pressestimmen in dem Winter 1853/54 überschlagen. Zu Beginn des neuen Jahres 1854 richtet Berlioz einen Brief an Donop, aus dem die Verwicklungen in Affären, in Reden und Gegenreden deutlich werden, und der Berlioz' damalige Situation besonders scharf beleuchtet, wenn er durch andere Zitate ergänzt wird.

Berlioz schreibt am 6. Januar 1854 an den Baron von Donop (Brief Nr. II):

Monsieur,

Sie haben mir einen erneuten und kostbaren Beweis Ihres Interesses gegeben, indem Sie mir schreiben; es ist einige Zeit her seit der Freischütz-Affäre. Verzeihen Sie, wenn ich Ihnen noch immer nicht gedankt habe; aber ich bin dermaßen in Anspruch genommen, daß augenblicklich ein Schachzug erforderlich ist, mich ans Arbeiten setzen zu können. Als mich Ihr Brief erreichte, war bereits am Vorabend meine Protestnote in der Zeitung „Débats“ gedruckt. Es ist unglaublich, daß eine so stupide Verleumdung bei den rechtschaffenen Leuten in Deutschland Glauben finden konnte. Ich habe meinen gedruckten Brief an Hauptmann Nieper geschickt mit der Bitte, ihn zu übersetzen, um so bald als möglich in den deutschen Jour-

nalen zu antworten. Ich habe ihn ebenfalls an das Tageblatt in Leipzig gesandt. Ich weiß nicht, ob man ihn veröffentlicht hat. Heute erhalte ich einen Brief aus Leipzig, auf Grund dessen ich das Gegenteil annehme. Sollte es Ihre Zeit erlauben, würden Sie so liebenswürdig sein, mich wissen zu lassen, ob Sie irgendwo in einer deutschen Zeitung meine Erwiderung gelesen haben und ob Herr Nieper sie in den Hannoverschen Zeitungen hat publizieren lassen.

Ich habe die Aufführung von Romeo und Julia (im ganzen) in Detmold übernommen, und ich versichere Ihnen, sehr glücklich zu sein über die speziell diesem Werke gezollte Protektion durch Seine Hoheit den Prinzen von Lippe. Würden Sie ihm meinen Dank übermitteln? Ich werde im April nach Deutschland zurückkehren, und ich hoffe, Sie in der einen oder anderen Art wiederzusehen das Vergnügen zu haben. Lassen Sie sich unterdessen, Monsieur, meiner ausgezeichneten Empfehlung versichern

Ihr sehr ergebener

Hector Berlioz

Es handelt sich hierbei um eine „Freischütz“-Aufführung im Dezember 1853 in Paris. Ein polnischer Musikliebhaber und -kenner fühlt sich in seinen Erwartungen betrogen, als er nur Teile der ihm wohlbekannten Oper hört, während die anderen ausgiebigen Strichen zum Opfer gefallen sind. Der polnische Edelmann beschwert sich; viel Staub wird aufgewirbelt; man zieht Berlioz — und seine Rezitative — zur Verantwortung. Berlioz entschließt sich, mit einem offenen Brief in der Zeitung „Débats“ den Verleumdungen zu begegnen, indem er seine vor einem Jahrzehnt vorgenommene „Freischütz“-Bearbeitung rechtfertigt und zugleich bekundet, daß die jetzigen, wie es scheint selbstherrlichen Veränderungen und „Verstümmelungen“ an Webers Partitur ohne sein Wissen vorgenommen wurden. Doch der Skandal greift um sich. Man hört im Ausland davon; auch in Deutschland wächst in gewissen Kreisen der Argwohn. In Leipzig ist die Erinnerung noch sehr frisch an die Polemik Otto Jahns im „Grenzboten“, die in dem rauschenden Beifall für Berlioz' Gewandhauskonzerte am 1. und 10. Dezember 1853 und nicht zuletzt in seinem kurz vorher veröffentlichten Manifest ihre Ursache hatte. Berlioz legt darin in der ihm eigenen, sehr anschaulichen, mit Metaphern geschmückten Sprache sein künstlerisches Glaubensbekenntnis ab: „Die Musik ist die poetischste, die mächtigste und die lebendigste aller Künste; sie müßte auch die freieste sein . . .“ Und es schließt mit dem leidenschaftlichen Ausruf, mit dem er für die wahre, kommerziell nicht gebundene Kunst eine Lanze brechen will: „... Wie groß ist die Unsinnigkeit des Sprichwortes ‚Es ist nur der Glaube, der errettet.‘ Es ist im Gegenteil allein der Glaube, der verliert; er ist es, der mich verlieren wird . . .“ — Otto Jahns endgültiges Urteil über Berlioz gipfelt in einem einzigen Wort: „Hanswurst“. Er hatte sich, einmal gegen die neu-deutsche weimarische Gruppe um Liszt und Wagner eingenommen, zum Sprachrohr der musikalischen Konservativen gemacht.

Das neue Jahr 1854 bringt also im Anschluß an die „Freischütz“-Affäre neue Mißhelligkeiten. In Dresden ist man verstimmt. Aus einem Brief an Liszt vom 11. März 1854 (in dem Berlioz übrigens das zweite Mal in seinen gesamten Briefen den Namen des Barons von Donop anführt) geht dazu folgendes hervor; es heißt dort:

Das neue Jahr 1854 bringt also im Anschluß an die „Freischütz“-Affäre neue Mißhelligkeiten. In Dresden ist man verstimmt.

Aus einem Brief an Liszt vom 11. März 1854 (in dem Berlioz übrigens das zweite Mal in seinen gesamten Briefen den Namen des Barons von Donop anführt) geht dazu folgendes hervor; es heißt dort:

*après d'exclamations, vous finiriez par
rire.*

*Mille pardons de m'être ainsi
montré à vous en déshabillé. Une autre
fois j'aurai un frac noir boutonné
jusqu'au menton.*

Votre tout dévoué

Hector Berlioz

Hanovre 30 mars 1854.

Hector Berlioz
an Baron von Donop

„Ich werde jetzt trotz einem Briefe von Herrn Pohl nach Dresden fahren, einem sehr freundschaftlichen und charmanten Briefe, der jedoch der Sorge einer furchtbaren Opposition zweier Kapellmeister und der Indifferenz des Publikums wegen Ausdruck verleiht. Andererseits... weiß ich nicht, welcher ehrenrührige Brief es ist, der in dem Leipziger Blatt an mich adressiert ist; der Baron von Donop schrieb mir ebenfalls aus Detmold, um mich vor einem anderen, sehr feindseligen Artikel in dem Preußischen Staatsanzeiger zu warnen...“⁴⁾

Man bezichtigt in dem Berliner Blatt Berlioz verdeckter und befremdlicher Anspielungen auf Deutschland. Ende März antwortet Berlioz dem Baron (Brief Nr. III vom 31. März 1854) in bezug auf diese Angelegenheit:

„Ich habe keinen Augenblick daran gedacht, diese dumme Gemeinheit des Artikels aus dem Berliner Journal zu erwidern; es gibt so ungeheuerlich blödsinnige Dinge, daß man ihnen zu viel Ehre erweisen würde, wollte man ihre Existenz anerkennen.“

Nicht genug der Sorgen und des Unglücks: In demselben Brief an Liszt vom 11. März teilt Berlioz seinem Freunde den Tod seiner Frau mit:

„Ich bin seit anderthalb Monaten krank, ich gehe sehr wenig außer Haus. Soeben habe ich meine arme Henriette sterben sehen, die trotz allem so lieb zu mir war. Wir haben niemals weder zusammen leben noch uns trennen können, seit zwölf Jahren. Gerade diese jammervollen Dinge haben die letzte und höchste Trennung um so schmerzlicher für mich gemacht...“

Berlioz verläßt noch im gleichen Monat Paris. Es treibt ihn fort aus dieser Stadt, deren Atmosphäre er (allerdings zwei Jahre später) mit „...immer dieselbe pariserische Musik: eine Cholera“! umschreibt. Es zieht ihn wieder, trotz mancher Anfeindungen, in das geliebte Deutschland (Brief III an W. v. Donop):

„... noch eine Stadt mit Freunden... (Braunschweig): dieses liebe Deutschland, welche Dankbarkeit empfinde ich für es, und welch brennenden Wunsch fühle ich, mich ein wenig seiner reizenden Gastfreundschaft wert zu erweisen; und wie seine reine und edle Liebe zur Kunst mir Hochachtung eingibt...“

Die folgenden Briefe von Berlioz an Herrn von Donop (Brief IV–VI) umfassen weite Zeiträume. Offensichtlich aber liegen zwischen ihnen noch andere, heute verschollene Schriftwechsel, wie die hier vorliegenden Briefe vermuten lassen. Berlioz ist in den Briefen Nr. IV–VI nicht ganz so mitteilbar wie bisher, was seine äußeren Lebensumstände anbelangt. Er informiert den Baron über seine nächsten Reisepläne, er beschreibt seine Konzerte, er gibt Einblicke in seine Werke und interpretiert sie zugleich mit seinen Empfindungen oder Erlebnissen. Wie Richard Pohl in seinen Betrachtungen über Romeo und Julie bemerkt⁵⁾, gehört es „zu den Eigentümlichkeiten von Hector Berlioz, daß man nicht wohl eines seiner Hauptwerke betrachten kann, ohne zugleich einen Blick auf sein Leben zu werfen“. So dürften neben dem Brief (Nr. IV) vom 11. Januar 1855, in dem Berlioz seine

nächsten Reiserouten nach Hannover, Weimar, Gotha, dann nach Brüssel und London entwirft, besonders die beiden letzten Briefe mit den Daten vom 26. Juni 1856 und 2. Oktober 1858 interessieren.

Anfang März 1856 wird Berlioz nach dem Tod von Adam nun doch an das Institut de France berufen, nachdem seine Kandidatur schon einmal vor drei Jahren zur Debatte gestanden hatte. Am 26. Juni schreibt er darüber Herrn von Donop (Brief V):

„Diese Ernennung an das Institut scheint meinen Freunden mehr Freude als mir selbst zu machen, und ich gestehe Ihnen, nicht daran gedacht zu haben, man könnte dem eine so große Bedeutung beimessen. Im allgemeinen betrachtet die gesamte junge Generation der französischen Künstler oder zumindest die jungen Ideen anhängige Generation diesen Akt der Akademie als einen Staatsstreich zu ihren Gunsten. Vielleicht verändert das ein wenig meine Position in Frankreich; ich zweifle jedoch sehr daran.

Ich bin nun Ihrem Rat gefolgt; ich bin augenblicklich mit der Komposition einer fünftaktigen Oper beschäftigt, über ein Sujet, das mir außergewöhnlich sympathisch ist. Ich beende gerade die Dichtung; ich werde sie noch nach besten Kräften einen Monat lang polieren, ausfeilen und verbessern und danach werde ich mich alsbald an die Niederschrift der Partitur setzen. Das ist ein Meer an Musik; wolle Gott, daß ich nicht darin ertrinke...“

Es hat den Anschein, als könnten den 53jährigen derartige Ernennungen, nach einem Leben voller Enttäuschungen und schwerer Kämpfe, nicht mehr erschüttern. Die Arbeit an dem großen dramatischen Werk („Die Trojaner“) absorbiert ihn völlig; fast überkommt ihn das Gefühl, daß er darin untergeht und die Wellen über ihm zusammenschlagen. Bald ist das Gedicht beendet und die Niederschrift der Partitur kann beginnen. — Nach reichlich zwei Jahren gibt er dann seinem verehrten Freunde die Nachricht, daß er gerade das gewaltige Werk abschließt (Brief Nr. VI, 2. Oktober 1858).

„Tausend Dank, Monsieur, für Ihr gütiges Gedenken und für all die entzückenden Dinge, die Ihr Brief enthält. Ich habe das Szenarium gelesen, das Sie mir zu schicken so freundlich waren; es scheint mir das Sujet eines sehr interessanten lyrischen Dramas zu enthalten. Aber ich bin nicht in der Lage, es selbst zu behandeln. Ich bin dabei, meine ungeheure Partitur der Trojaner abzuschließen und ich bin zu einer anderen verpflichtet, die in Baden zur Eröffnung eines neuen Theaters 1860 aufgeführt werden soll. Ich bin nicht sicher, ob ich mich zu dieser Oper entschließen werde. Es sind zu viel musikalische Ideen für diese modernen Partituren erforderlich, und zu viel Zeit, und zu große Mittel zur Ausführung. Kostet es nicht viel mehr, davon abzulassen, als sich der Vielschreiberei aussetzen und mittelmäßige Werke hervorzubringen?...“

⁴⁾ Berlioz spricht hier von dem „journal d'état de Berlin“, wofür nur der Preußische Staatsanzeiger in Frage kommt.

⁵⁾ R. Pohl, Einige Andeutungen zu Romeo und Julie, Symphonie von Hector Berlioz (in: „Kunst- und Literaturblatt“ der Abendzeitung Leipzig), zusammen mit einem Brief vom 12. 2. 1858 Herrn von Donop überreicht.

Es wiederholt sich hier dieselbe Situation, daß Berlioz wie in seinem ersten Brief an Donop das Angebot zu einem neuen Werk ablehnt, um der begonnenen Arbeit gerecht werden zu können. Immer wieder tritt er für die Wahrhaftigkeit seiner Kunst ein, die sich an den Idealen der Antike und Shakespeares orientiert und die nichts mit einem Geschäft zu tun hat, so, wie er es einmal mit Entschiedenheit in „Débats“ (1857) formuliert hat⁶⁾. Bald werden ihn die Pläne für die komische Oper *Béatrice und Bénédikt* in Anspruch nehmen. Freilich sollte sie statt 1860 erst am 9. August 1862 unter seiner Leitung in Baden-Baden zur Uraufführung gelangen⁷⁾. Berlioz fährt dann in seinem Brief (Nr. VI) an Herrn von Donop fort:

„Sie fragen nach Details über meine neue Oper (nicht Dido), sondern die Trojaner; ich will Ihnen sehr naiv antworten: Es scheint mir, daß sie sehr großartig und von äußerster Verschiedenheit von allen anderen ist. Das Hauptverdienst ist meines Erachtens in diesem Werk die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks. Es sind da besonders im fünften Akt Akzente, die das Herz ergreifen müssen... von solchen, die eines haben...“ Wieder erheben sich dieselben Gespenster, denen er schon vor Jahren begegnete:

„...Aber sollte das jemals aufgeführt werden und wie? Wo eine Cassandra finden? Wo eine Dido? Wo einen Äneas? Wo einen genügend intelligenten Theaterdirektor, der mir seine Autorität gänzlich überließe und mich meine Oper frei in Szene setzen ließe, wie ich sie höre, daß sie sein müßte?... Das sind Hirnspinnste. Die Sängerinnen sind Dummköpfe, die Tenöre sind Tölpel und die Direktoren eingebil-dete Narren, fast überall. —

Was die Passage der Zimbelen in der Ouvertüre zu König Lear anlangt, so ist hier meine Antwort:

Es war am Hof von Frankreich noch um 1830 unter Charles X. Brauch, den Eintritt des Königs in seine Gemächer (nach der Sonntagsmesse) durch eine riesige Trommel anzuzeigen, die einen wunderlichen, seit uralten Zeiten überlieferten fünfzeitigen Rhythmus

schlug. Das gab mir die Idee ein, ebenfalls durch einen Trommeleffekt dieser Art den Auftritt des Lear in seinen Rat für die Szene seiner Staatsgeschäfte zu komponieren. Ich habe dabei die Absicht, seinen Wahnsinn nur nach der Mitte des Allegro anzudeuten, wenn die Bässe das Thema der Introduction in der Mitte des Sturmes aufgreifen. Es gehört ein Orchester ersten Ranges dazu, diese Ouvertüre aufzuführen. Ich habe sie seit meiner Reise nach Hannover nicht mehr gehört; sie ist das Lieblingsstück des Königs.“

Berlioz verabschiedet sich besonders herzlich von seinem Freunde, dessen künstlerisches Urteil er offenbar sehr hoch schätzte und dem er so viel an kaum übertroffenem Wohlwollen und Verständnis dankt, wie er es in einem Briefe vom 9. Januar 1856 an seinen Freund Morel beiläufig angedeutet hat⁸⁾. Und so klingt die vorliegende Korrespondenz von Berlioz mit dem Baron von Donop mit Worten aus, die besser als alles andere das ganz in den Dienst der Musik gestellte Verhältnis der zwei Freunde zu beleuchten vermögen:

Lassen Sie mich nochmals danken, Monsieur, für die Sympathie, die Sie mir erweisen; ich bin darauf sehr stolz und sehr glücklich. O, ich wollte, Sie hätten in Baden das Konzert vom 27. August gehört und dieses großartige Orchester... Sie wären, glaube ich, mit meinen dreißig Violinen zufrieden gewesen, wie sie die Phrase des Adagio gebracht haben.

Adieu, Monsieur, nehmen Sie die Versicherung meiner vorzüglichsten Empfehlungen und glauben Sie mir, zu sein Ihr ganz ergebener

Hector Berlioz

4 rue de Calais

Paris, den 2. Oktober 1858.

⁶⁾ Wiedergegeben in A. Boschot, H. B., Bd. 3, Paris 1912, S. 450.

⁷⁾ Einige Monate später wurde sie, wie Berlioz selbst berichtet, in der deutschen Übersetzung von R. Pohl auf Wunsch der Großherzogin mit demselben Glück in Weimar aufgeführt.

⁸⁾ Übrigens findet sich in dem genannten Brief an Morel der Name Donop zum dritten und letzten Male in Berlioz' gesammelten Briefen (Correspondance inédite de H. Berlioz, 1819 bis 1868, hsg. von Daniel Bernard, Paris 1922, S. 232).

DIETER HASSELBLATT

Traumboot und Pferdehalfter

Notizen zum Schlager

Jeden Monat erscheinen etwa 600 Schlagerplatten, zehn bis zwölf davon „gehen gut“, weitere zwanzig „gehen“ nur, nur zwei oder drei, also 0,5 % der Gesamtproduktion, sind im kommerziellen Sinne „Schlager“. „Weißer Holunder“ mit 650 000 verkauften Platten 1956 (120 000 davon allein in der Sowjetzone) liegt noch weit hinter der Platte „Heimweh“ / „Sie hieß Mary=Ann“, die in drei Monaten die Millionenaufgabe bereits überschritten hatte. Im ganzen aber ist das alles, wie auch anderswo, eine Modesache.

Vom Gassenhawerlin zum Großstadtschlager

„Schlager“ gibt es erst, seitdem man Ende des vorigen Jahrhunderts in Wien zündende Melodien aus Operetten und Singspielen Schlager nannte. Der Schlager übernahm dann rasch die Funktion des Gassenhauers und in eins damit den abschätzigen Klang, der dem Gassenhauer anhaftete, seitdem Herder 1773 das Wort „Volkslied“ geprägt hatte. Bis dahin war ein Gassenhauer ganz einfach ein vokales Stück, das die „Gassenhauer“ ihren Schönen darbrachten, und nach dem wohl auch

getanzt wurde. Gassenhauer, das waren Pflastertreter, Gassengänger („hauen“ ist ein altes Kraftwort für gehen, wie heute noch in „hau ab“). Im Gegensatz zum heutigen Schlager wurde der Gassenhauer durchaus kunstmäßig betrieben. So finden sich in den Gassenhauersammlungen des frühen 16. Jahrhunderts Sätze bekannter Meister, Isaacs, Senfls, Hofhaimers u. a. Noch Beethoven hielt es nicht für unter seiner Würde, Gassenhauer zu verarbeiten. Da gibt es die Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu“ oder versteckt in den Mittelsatz einer Klaviersonate „Ich bin liederlich / Du bist liederlich / Wir sind liederliche Leut’...“. Wenn im 19. Jahrhundert Richard Wagner seinen Beckmesser an Hans Sachs mit den Worten „Gassenhauer dichtet er meist“ Kritik üben läßt, so ist das ein Anachronismus. Zu Hans Sachs’ Zeiten hatte „Gassenhauer“ noch nichts Abschätziges.

Bezeichnet Gassenhauer die Art der Verbreitung, so Schlager die Art der Wirkung. Über diese Wirkung – ohrenfällige peinliche Aufdringlichkeit – konnte sich schon Heinrich Heine anlässlich des Jungfernkranzliedes aus Webers „Freischütz“ beklagen, das damals von den Berlinern auf allen Gassen zum richtigen „Schlager“ zersungen wurde. Etwa von der Jahrhundertwende an wird „Schlager“ mit „Schund“ in Verbindung gebracht, und 1925

gibt es ein erstes Schmutz- und Schundgesetz, insbesondere im Hinblick auf die zunehmende Obszönität der Schlagertexte nach dem ersten Weltkrieg. Die harmlosesten hießen damals vielleicht „Laß mich mal / an deinem Strumpfband ziehn“. Das heutige Pendant wäre etwa „Ich möcht Geliebte sein von einem Fakir... damit mich, wenn ich lieg ohne Matratzen / von hinten noch die Nadelspitzen kratzen“ oder „Ob angezogen oder als ein Nackter, / der Nowack hat am ganzen Leib Charakter“.

Der Schlager ist wurzellos im Sinne der fehlenden organischen Gewachsenheit: das Großstadtmilieu ist der ideale Streubereich des Schlagers, wie die authochthone dörfliche Gemeinschaft Pflanzstätte des Volksliedes war. Eher ähnelt der Schlager schon den Pseudo-Volksliedern, die in den unpolitischen Vereinen des Biedermeier-Bürgertums ihre ebenso eifrige wie überflüssige Pflege genossen. Das waren Lieder wie „Du, du liegst mir am Herzen...“ und „Schöne Minka, ich muß scheiden...“ – dem Inhalt nach durchaus auf der gleichen Stufe wie die heutigen Schlagertexte. Dennoch waren es Gemeinschaftslieder, die ihre Hauptfunktion zusammen mit Stammtisch, Skat und Kegelspiel in der Verwendung als Gesellungsmittel trugen.

Von Volkslied, Pseudo-Volkslied und Schlager weist das Volkslied noch am meisten Spielelemente auf. In der Gemeinschaft, von ihr und für sie überliefert, gab es das immer aufs neue im Nach- und Mitvollzug wiederholbare Schema her, nach dem das Lied und in eins damit die mitresultierende Gesellungsform re-produziert wurde. Dem Pseudo-Volkslied fehlt das Moment selbstverständlicher und freiwilliger Tradierung; es ist für eine bestimmte soziale Kaste (die Bürgerschaft) gemacht und wird von ihr gepflegt. Nicht jedoch zur spielerischen Erstellung einer Gesellungsform, sondern in ernsthafter und würdigungsbedürftiger Vereinsarbeit, der als letztes Inbild der singende, weil gute Mensch vorgeschwebt hat. Den modernen Großstadtschlager, den weder eine dörfliche Gemeinschaft spielend und namen(=autor)los oder eine Bürgerschaft ernsthaft einer „guten Sache“ dienend pflegt, verfertigt ein kommerzielles Produktionssystem. Er ist ebenso kurzlebig wie ungesellig. Das Spielmoment fehlt ihm völlig. Er braucht nicht nachvollzogen zu werden, um gegenwärtig zu sein: ein perfekt funktionierender Plattenspielapparat (bzw. das eingeschaltete Radio oder der gesehene Film) besorgt fast selbsttätig die Hör-Belieferung. Die Reduktion der Schlager-Originalbesetzung auf Singstimme plus Klavier bzw. Akkordeon zum „Selbstmusizieren“ ist nicht einmal Hausmusiksurrogat. Die Schlagerproduktion wirft hier ein geschickt kalkuliertes Handelsobjekt auf den Markt, das dem Konsumenten nicht zu hausmusikalischem Spiel dient, sondern lediglich zur plattenstellvertretenden Ersatzproduktion.

Bayreuth 1958

Wieland Wagner (rechts) bei der Probenarbeit mit Frans Andersson, der zum ersten Male den Alberich sang.





Bayreuth 1958

Hans Knappertsbusch

Dem Dirigenten des „Ring“ und des „Parsifal“ wird ein neues Orchestermitglied vorgestellt.

Der Schlager eine Ware

Der Schlager vermag besonders unmißverständlich über die Normalwünsche und Normalgedanken des modernen Zivilisationsindividuums Auskunft zu geben. Denn die schlagerproduzierende Industrie muß aus Rentabilitätsgründen den Normalgeschmack als Nachfrage interpretieren, dem sie mit dem optimalen Normalschlager als Angebot entgegenkommt. Der Schlager ist eine Ware, die abgesetzt sein will und weit schneller verbraucht wird als die Erzeugnisse anderer Wirtschaftszweige. In der Verbrauchsfrequenz steht der Schlager etwa zwischen Nahrungsmitteln und Textilien. Wie jede Ware, muß sich auch der Schlager dem Verbrauchsbedürfnis auf dem Wege des geringsten Widerstandes anbieten. Und dieser Weg ist: möglichst getreue Abbildung der Durchschnittsvorstellungen vom „nicht=schweren Schönen“. In anderer Weise gehorchen dem gleichen Produktionszwang die Illustrierten, eine gewisse Paar-Pfennig-Romanliteratur, die Souvenir- und Kitschgegenstand-Industrie, in beschränkterem Maße auch Film, Funk und Fernsehen.

Nun ist es noch nicht einmal so, daß der normale Zivilisationsangehörige das nicht=schwere Schöne an sich will, sondern er wählt es, weil es ihm besonders unmittelbar „ans Herz geht“. Oder sogar noch weniger: es bietet dem Leerlauf der Seele (den jeder kennt als das Nicht=los=Können von relativ belanglosen Bewußtseinsinhalten) den geeignetsten Leerlaufanlaß. Mit Schlagern — die dann „bis zur Ohnmacht“ immer und immer wieder abgespielt oder heruntergesungen sein wollen — läßt sich dieser Leerlaufbedarf besonders zweckmäßig decken.

Stereotype Inhalte

Von hier aus gesehen versteht es sich fast von selbst, daß in den Schlager-texten bestimmte schematische Inhalte auftauchen, die von Schlager zu

Schlager nur geringfügig variiert werden. Solche topoi sind Liebesabschied („Ich sage dir adieu / es war wunderschön...“, „Sag beim Abschied leise Servus...“, „Zum Abschied reich ich dir die Hände...“ usw.) und ewige Treue („Ein ganzes Leben lang / sollst du dies Ringlein tragen...“, „Niemals laß ich dich allein...“, „Blau ist die Treue / und ich bin dir treu...“ usw.), bzw. als Treueersatz das Nievergessen („Es war einmal / vorbei ist nun das Märchen / doch seltsam, ich denk nur an dich...“ usw.). Unerschöpflichster aller topoi ist die Liebeserfüllung, das lebenswendende Wunder, das als „so groß“ gesehen wird, daß es nur Traumwahrheit besitzen kann. Glück, Märchen, Traum, Wunsch, Liebe, Herz, du, Paar sind auch die dazugehörigen Stereotypvokabeln („Ich weiß / es wird / einmal ein Wunder geschehn...“, „Ich möchte jede Nacht von Ihnen träumen...“, „Ich tanze mit dir in den Himmel hinein...“, „Liebe ist ja nur ein Märchen...“, „Wie ein Wunder kam die Liebe...“ usw.). Besonders beliebt ist eine Variante des Traumglücktopos: das Allein=zu=zweit=Sein am locus amoenus, am „lieblichen Ort“, der oft exotisch gefärbt ist. Als solche romantisierende Exotismen tauchen auf: Hawaii, Südsee, Mexiko, Italien (Neapel, Venedig, Capri...), aber auch allgemeiner: die Heimat (mit Wald, Heide, Almen, Glocken, Kinderzeit, der Liebsten — den Ingredienzen auch der Heimatfilme) und immer wieder jener alte Landschaftstopos mit Bank, Linde, Tal, Bach, Rosen, Sonne, Nachtigall, wie er schon in Walthers Tandaradei-Lied erschien („Under der linden / an der heide / ... vor dem walde in einem tal / tandaradei / schone sanc diu nahtegal / ...“). Verkörpert etwa die „Försterliesl“ die eine Variante („Am grünen Wald / dort wo die Rehlein grasen...“), so erscheint die andere besonders exemplarisch in folgendem Schlager:

„Steig in das Traumboot der Liebe,
fahre mit mir nach Hawaii,
dort auf der Insel der Schönheit
wartet das Glück auf uns zwei.
Die Nacht erzählt uns ein Märchen
und macht das Märchen auch wahr.
Steig in das Traumboot der Liebe,
bald sind wir beide ein Paar.“

Mann und Frau erscheinen in den Schlägern auf wenige allgemeinste Merkmale reduziert. Er als donjuanesker Liebesheld und Quasi=Abenteurer (Matrose, Zigeuner, Torero, Gondoliere usw.), sie als unspezifizierte Schönheit, deren hervorstechendstes Signum die roten Lippen sind („Zwei rote Lippen und ein roter Tarragona / und du bist glücklich / mit deiner Donna . . .“).

Neben dem Traumglück nimmt der topos der ewigen Treue zu Ding oder Tier einen unerwartet breiten Raum ein. Da ist der „Pferdehalter an der Wand“, der den alten Cowboy an sein Pony erinnert, das ihm das Leben rettete. Da ist der weiße Holunder („Du bleibst mir treu / blühst immer aufs neu“), da ist das Pony Jonny („alles verstehst mein süßes Pony / ja ja mein Jonny weint und lacht mit mir“), da ist der Bettler und sein Hund (Treue – Erdenrund – nur Mensch und Tier – Bettler – Hund). Und da ist der bänkelsängerische Moritatenschlager vom Seemann, der („am 19. Mai . . . vor der Hudson-Bai“) mit seinem Schiff untergeht („Sie hieß Mary=Ann / und sie war sein Schiff / er hielt ihr die Treue / was keiner begriff“).

Schließlich finden sich in sehr vielen Schlägern lebensberatende Sentenzen auf dem Niveau einer oberflächlichen communis opinio: „Mach dir nichts daraus, wenn der Himmel weint . . .“, „Tu die Sorgen in ein Gläschen Wein . . .“, „Es wird ja alles wieder gut . . .“, und jener Wunschkonzertschlager des vorigen Krieges „Es geht alles vorüber . . .“, der in makabrer Ironie das Mai-Datum, an dem alles schließlich vorüber war, vorausdiagnostiziert hatte.

Hierher gehören auch die jüngst auf dem Markt erschienenen „religiösen“ Schlager, die weiter nichts sind als der Erweis für die Verschnulzbarkeit auch religiöser Themen. Und das heißt: der Erweis dafür, daß das Religiöse im Seelenhaushalt des Durchschnittsmenschen eine lediglich sentimentale Existenz führt.

Effekt und Lullung

Die konstitutionelle Neutralität der Schlagertexte – keine Partei, keine Konfession, niemand darf verletzt werden – und die schematischen Stereotypen-inhalte (in Orwells „1984“ werden Schlager von einem „Versifikator“ maschinell getextet) fordern als Gegengewicht eine allergrößte Effekthascherei. Solche Effekte werden von den Texten als ausgefallene Reime oder extravagante Inhalte angebracht: „Der Theodor / im Fußballtor“, „I hab rote Haar / feierrote Haar sogar“, „Wenn ich mit meinem Dackl / vom Grinzing heimwärts wackl“,

„Ich wollt ich wär ein Huhn / dann hätt ich nichts zu tun“ und „Meine Oma fährt im Hühnerstall Motorrad“, „Ausgerechnet Bananen“ usw.

Wie die Schlagertexte, so müssen auch die Melodien „in den Ohren kleben“ („Mariandl=andl=andl“). Sie bedienen sich deshalb vergangener Musikstile, die längst gängig sind (so ging z. B. der Swing der dreißiger/vierziger Jahre, sehr gemäßigt und geglättet natürlich, erst nach dem Kriege in die Schlagermusik ein). Sempel diatonisch sind sie meist terz- und sextorientiert, Modulationen gehen allenfalls in die Medianten (so in „O mein Papa“). Instrumentation und Besetzung kommen unmißverständlich dem Starkult entgegen: gemischtes Orchester, das im Gegensatz zur Jazzband die Streicher bevorzugt, Harfe, Zither, Geräuschimitation, Echo- und Halleffekte, und vor diesem Hintergrund in brillantem Hochglanz das Solo. Up to date ist eine Chorunterlegung, die sich als klanggewordene Verschwommenheit gibt und für den Hörer ein latentes Stimulans zur Lullung – nicht etwa zu gesunder Entspannung – darstellt (besonders „ans Herz gehen“ Kinderchöre).

Scheinwelt und legitimierter Kitsch

Eine seltsame Scheinwelt, die in den Schlägern gegenwärtig ist! Eine Scheinwelt, die aber immer wieder Realitätscharakter bekommt, indem die Illusions=topoi vom Schlagerkonsumenten wiederum zu Wunsch- oder gar Handlungsmodellen aktualisiert werden. Eine Welt, deren einzige Relevanz die Sehnsucht nach Daseinserfüllung im Liebesglück ist und die als Konkretisierung einen Pseudo=Exotismus bevorzugt. Das heißt: eine Welt sentimental=romantischer Alltagsbefreiung, darboten in der Weise aufdringlicher Schmissigkeit oder ebenso penetranter Rührseligkeit.

Kitsch entsteht immer aus dem Zusammentreffen des Kitschbedürfnisses mit dem dafür geeigneten Objekt. Ein Gegenstand für sich ist noch nicht kitschig. Jeder Mensch hat seinen meist uneingestandenen Privatkitsch – das nicht=schwere Schöne als Gegenstand für den notorischen süßen Seelenleerlauf. Die Praxis der Schlagerindustrie besteht darin, dem allzu menschlichen Kitschverlangen auf breiter Basis entgegenzukommen. Das Bedenkliche eines solchen Unterfangens ist die Fraglosigkeit, mit der der normale Zivilisationsmensch durch den Schlager in seiner kitschigen Gewöhnlichkeit eigens bestätigt wird, und dies aus rein kommerziellen Erwägungen. Hier im Bereich des Schlagers – und nicht nur hier – erweist sich die Öffentlichkeit als Amorphum von zäher Eigengesetzlichkeit. Einer Gesetzlichkeit, die durchaus nicht im Einklang mit den von der Öffentlichkeit hochbewerteten Idealen der Humanität steht. Der Mensch als Glied einer kommerziell orientierten Gesellschaft wird nicht in seinen humanen Möglichkeiten ernst genommen, sondern lediglich auf sein Allzumenschliches hin als kalkulierbarer Faktor in einer Warenproduktion eingesetzt.

Ein Komponist am Pulsschlag seiner Zeit

Joseph Weigl (1766—1846)

Der 14. März 1809 sollte für den Komponisten Joseph Weigl der größte Tag seiner künstlerischen Laufbahn werden: von Wien aus ging seine dreiaktige Oper „Die Schweizerfamilie“ als Erfolgsstück in die Welt, in zahlreiche Sprachen übersetzt und immer wieder hervorgeholt bis in eine Epoche hinein, in der bereits ganz andere Ideale wirksam waren.

Worauf gründete sich eigentlich der immense Erfolg dieses im Grunde einfach gehaltenen Singspiels? War es nur die Tatsache, daß alle bedeutenden Sängerrinnen dieser Zeit, von Anna Milder-Hauptmann über Nanette Schechner und Sabine Heinefetter bis zu Wilhelmine Schröder-Devrient die Partie der Emmeline gesungen haben, die damals zu den Standardrollen rechnete? Oder war es nicht auch die beinahe übertriebene Schweizerbegeisterung jener Jahre, über die noch 1831 Felix Mendelssohn in einem Briefe gespöttelt: „Wenn Du an solche zarte Schweiz denkst mit Jodeln und Sehnsucht, wie ich sie gestern hier auf dem Theater in der Schweizerfamilie mit ansehen mußte, und wenn die Berge und Alphörner sentimental werden, so bringe ich's übers Herz und recensiere Dich sehr schlecht in der Spenerschen.“

Wirklich herrscht hier die Sentimentalität fast unumschränkt, und die Figur der vor Heimweh und Liebesleid kranken Emmeline wirkt geradezu verstiegen. Das heitere Element ist zusammen mit dem ersten in einer einheitlich idyllischen Handlung aufgegangen, in der bezeichnenderweise die komisch gedachten Personen nicht geglückt sind. Typisch für diese Art von Opern sind erstens die immer wiederkehrenden Rettungsgeschichten; zweitens die vielen Ereignisse, die dem Beginn der Handlung noch vorausgehen, und drittens die Erkennungsszenen, die sich stets gegen den Schluß des Werkes ergeben. Zu den Rührungs- und Leidensopern gehört auch das 1808 uraufgeführte „Waisenhaus“, dem Carl Maria von Weber während seiner Dresdener Kapellmeisterzeit eine ausführliche Vorbesprechung gewidmet hat und das — nach seinen Worten — ganz diese weiche, fleißige und kenntnisreiche Samtmalerei zeigt, die Weigls Arbeiten zu den Lieblingen des Publikums erhob.

Daß diese Opern eine beträchtliche Gefahr in sich bergen, hat bereits E. T. A. Hoffmann erkannt, wenn er sagt: „Alle Personen sind von edlem, vortrefflichem Gemüt oder tragen vielmehr die Uniform der Tugend und des Edelsinns, und dadurch erhält das Ganze eine ermüdende Einförmigkeit.“ Trotzdem muß für die Zeitgenossen im Charakter dieser anspruchslosen Schöpfungen ein eigener Reiz gelegen haben, den wir heute freilich kaum mehr nachempfinden können. Sogar im Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter ist von der „Schweizerfamilie“ des öfteren die Rede. Zelter fand die Musik dieser Oper, die er 1810 in Prag hörte, „ausnehmend artig und geistreich“, während Goethe zwei Jahre später eine mehr grundsätzliche Frage anschnidet: „Viel räthlicher wäre es, gleich einen Stoff von geringer spezifischer Schwere zu wählen, wo nicht gar einen solchen, der

auf dem Elemente des Tags von selber schwämme. Man sehe die Schweizerfamilie und solches Gelichter.“

Daß man im Singspiel ein aktuelles bürgerliches Familienidyll zum Thema wählt, ist an sich schon bemerkenswert. Besonders interessant in dieser Hinsicht ist Weigls dreiaktiges Singspiel von 1812 „Der Bergsturz“, weil hier der Textdichter Friedrich Reil anknüpft an die Wirklichkeit jener Tage, und zwar an den Bergsturz bei Goldau im September 1806; daß allerdings diese Naturkatastrophe hier doch wieder bloß durch die Brille der Rührung betrachtet wird, steht auf einem anderen Blatt. Die pure Wirklichkeit scheint selbst in die italienisch konzipierten Werke jener Epoche einzudringen.

In Weigls zweiaktiger Oper „Die Uniform“, die Georg Friedrich Treitschke nach Carpanis Libretto für die deutsche Bühne bearbeitete, „überfallen die Feinde, durch die Dunkelheit eines Gewitters begünstigt, das Dorf, werden aber von den sich schnell sammelnden Österreichern zurückgeschlagen. Nun kommen sie in verstärkter Zahl wieder, das Dorf wird bombardiert, angezündet, eingenommen und geplündert. Der Effekt ist unglaublich: Die Bomben, das nach und nach aufflammende Feuer, das Krachen und Stürzen der verbrannten Pfosten, das häufige Schießen, das Jammern der Bauern, der Jubel der Überwinder — alles das brachte zusammen eine ungemeine Wirkung hervor“.

Das fällt schon im Aufführungsjahre 1805 dem Referenten der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ als Besonderheit auf. Dieses Libretto ist übrigens noch dadurch bemerkenswert, daß hier tatsächlich eine alte Uniform den Kernpunkt des ganzen Stückes bildet: jene Uniform nämlich, die Bastian anlegt, um für die geplante Heirat mit Pauline, der Tochter des Dorfrichters Fabian, die väterliche Einwilligung zu erlangen, und die ihm dann beinahe zum Verderben wird.

Der März 1809 war für Weigl noch in einem weiteren Sinne denkwürdig: mit seinen „Landwehrliedern“ für Chor und Orchester, die damals auf Texte von Collin entstanden, fühlte er wirklich der Zeit den Puls. Und es war nicht verwunderlich, daß diese vaterländischen Gesänge mit Beifall überschüttet wurden. Das war nun allerdings im Leben Weigls eine durchaus einmalige Chance, die sich so niemals mehr wiederholt hat: weil seine übrigen Schöpfungen immer bloß einen Teil der Bevölkerung ansprachen.

Den Auftrag, eine festliche Oper im Rahmen des Wiener Kongresses zu schreiben, erfüllte Weigl mit der Komposition des historischen, von Treitschke (nach einer französischen Vorlage von Bouilly) bearbeiteten Stoffes „Die Jugend Peters des Großen“. Daß es sich selbst bei dieser von den alliierten Monarchen besuchten Premiere (Dezember 1814) wiederum eindeutig um ein Singspiel handelt, ist charakteristisch für die Tendenz ihrer Autoren. Die Handlung ließ Treitschke in einem russischen Küstenort spielen; auch hier ist der Zar unerkannt auf einer Schiffswerft als Zimmermann tätig, aber außer diesem

Grundzug und der Entsprechung der Introduktionen ist keine direkte Ähnlichkeit mit Lortzings „Zar“ vorhanden. In der ganzen Auffassung hingegen sind die beiden Werke gar nicht so weit voneinander entfernt. Eine ausgesprochen komische Figur wie Lortzings van Bett fehlt bei Treitschke, wo schließlich Peter die junge Livländerin Katinka zur Frau gewinnt.

*

Weigls Lebensweg ist ohne eigentliche Erschütterungen verlaufen, und er hat das Glück gehabt, von früh an verständnisvolle Lehrer und Förderer zu finden. Beide Eltern waren Berufsmusiker: der Vater, ein Freund Joseph Haydns, war Violoncellist, die Mutter Sängerin; und so wuchs der 1766 in Eisenstadt Geborene zwanglos in die Musik hinein. In Wien, wohin die Familie Weigl 1769 übergesiedelt war, bildete sich sein Talent weiter; Florian Leopold Gassmann nahm sich seiner an, und bald genoß er auch die wohlfundierte Unterweisung Johann Georg Albrechtsbergers. Bei dem Musikkenner Gottfried van Swieten lernte er Mozart kennen und bewundern.

Bestimmend für seine Laufbahn jedoch wurde die tatkräftige und uneigennützigte Hilfe Antonio Salieris, dessen Protektion ihm alle Türen öffnete. Salieri zog den jungen Weigl immer stärker zum Kapellmeisterdienst im Hoftheater heran, so daß er — zwar nicht nominell, aber in der Praxis — bald die eigentliche Leitung der italienischen Oper in Wien innehatte. Eine Gönnerin seiner Kunst besaß er zudem am Hofe selbst: die hochmusikalische Kaiserin Maria Theresia, Gattin Franz' II., die schon 1802 durch ein Hofdekret die lebenslängliche Anstellung des Meisters durchzusetzen wußte. Auf Anregung der Kaiserin komponierte er 1804 seine zwei großen italienischen Oratorien (*La Passione di Gesù Christo*; *La Resurrezione di Gesù Christo*); zu dieser Zeit hatte er schon eine Fülle von Balletten, Kantaten, italienischen und deutschen Opern und Schauspielmusiken geschrieben. Abgesehen von zwei Reisen nach Oberitalien (1807/08 und 1815/16), in denen es galt, Auftragswerke für dortige Bühnen zur Aufführung vorzubereiten, ist Weigl der Stadt Wien bis zu seinem Tode im Jahre 1846 treu geblieben.

Seinen letzten Erfolg als Bühnenkomponist hat er 1820 mit der biblisch-heroischen Oper „*Daniel oder Baals Sturz*“ gehabt, in der er es auf seine Art versucht, mit der Gestaltung größerer Szenenkomplexe fertig zu werden. Den endgültigen Abschied von der Welt des Theaters nimmt er 1822 mit der zweiaktigen „romantischen“ Oper „*Die eiserne Pforte*“, der als Stoff E. T. A. Hoffmanns „Majorat“ zugrunde liegt. Zwar hat er hier zur Charakterisierung des Schauerlichen Posaunen verwendet, doch scheint diese Romantik weniger organisch gewachsen als mühsam aufgeklebt zu sein. Während also die musikalischen Formen, auch wo sie zunächst kompliziert aussehen, sich meist auf solche des Singspiels zurückführen lassen, ragt der textliche Vorwurf über den spezifischen Singspielbereich hinaus in die Sphäre einer großen Ritteroper.

1827 erhielt Weigl die Stelle des k. k. Vicehofkapellmeisters (um die sich u. a. auch Franz Schubert, Konradin Kreutzer, Gyrowetz, Hüttenbrenner und Seyfried beworben hatten), und nun konnte er den Rest seines Lebens in voller Ruhe der *Musica sacra* widmen. Aus dieser letzten Schaffenszeit also stammen die zahlreichen Messen, Gradualien und Offer-



Joseph Weigl

Vicehofkapellmeister zur Zeit Beethovens in Wien

torien, die Franz Grasberger in einer Wiener Dissertation von 1938 gewürdigt hat. Aus seinen Untersuchungen geht deutlich hervor, daß Weigls Kirchenmusik nicht nur die überlieferten klassischen Elemente treu bewahrt, sondern auch bereits gewisse Züge der musikalischen Romantik in sich aufgenommen hat. Hier scheint sich also seine Zwischenstellung klarer auszuprägen als auf dem Gebiete der theatralischen Musik, wo man ihn durchaus der Stufe der Klassik zuordnen muß.

Hinsichtlich der speziellen Weigl-Forschung bleibt noch viel zu tun übrig. Seine Ballette und Kantaten sind bisher überhaupt noch nicht behandelt worden, seine Lieder wenigstens am Rande von Anton Ullrich in einer Wiener Dissertation von 1954 über „Die Musik im Wiener Almanach von 1777 bis 1817“; und selbst sein Opernschaffen sollte, über meine kleine Studie von 1938 hinaus, einmal in größerem Zusammenhang dargestellt werden.

Mit den zu seiner Zeit in Wien lebenden Musikgrößen, mit Beethoven und Schubert, hat Weigl nur eine lose Verbindung gehabt; eigentlich nahegekommen ist er ihnen nicht. Der berühmte Sänger Johann Michael Vogl gehörte durchaus zum Schubertkreis und war gleichzeitig einer der engsten Freunde Weigls, der mit ihm sämtliche künstlerischen Fragen zu besprechen pflegte. Daß sich Beethoven und Weigl geschätzt haben, ist bezeugt; ersterer war sich nicht zu schade, sein Klarinetten trio op. 11 mit Variationen über jenes berühmte Weigl'sche Thema zu beschließen, das er der Oper „*L'amor marinaro*“ von 1797 entnahm. Weigl selbst, der sein eigenes Talent genau kannte, war

wohl kaum so vermessen, sich für ein Genie zu halten. Ohne jemals die Grenzen seines Könnens zu überschreiten oder ins Maßlose zu verfallen, füllte er den eigenen Rahmen stets vollkommen aus.

Zelters Urteil hat sich im ganzen als richtig erwiesen. Als er unseren Komponisten 1819 in Wien aufgesucht hatte, berichtete er darüber an Goethe: „Weigl ist ein hübscher, stattlicher Lebemann. Seine Arbeiten sind rein, gemäß, natürlich und haben Charakter. Mittlere Zustände gelingen ihm am meisten, und was er wirkt, wirkt er bei Lebzeit.“

Werner Bollert

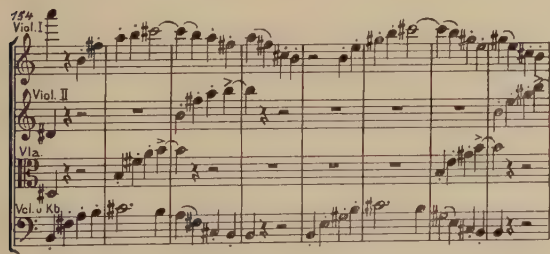
Wieweit sind Beethovens Partituren fehlerfrei?

Immer wieder geben einzelne Takte in Beethovens Partituren dem Herausgeber bzw. dem Interpreten Rätsel auf, die sich nie werden eindeutig lösen lassen und daher auch in zukünftigen Ausgaben stehenbleiben müssen. So wird es wohl für immer ungeklärt bleiben, ob im Allegretto der 7. Sinfonie im 17. Takt vor Schluß das G in Celli und Bässen wirklich richtig ist oder ob es nicht doch C heißen muß. Das gleiche gilt für die merkwürdige Dissonanz im 217. Takt des ersten Satzes der „Neunten“ und für die berühmte Stelle im letzten Satz des gleichen Werkes, wo zu dem cis der Chorstimmen und der Bratschen das c der Holzbläser erklingt und wo man sich als Dirigent für eine entsprechende Korrektur entscheiden muß, wobei sich wohl eine Angleichung an die Holzbläserphrase und eine Änderung des cis im Chor und in den Bratschen nach c als die logischste Lösung aufdrängt.

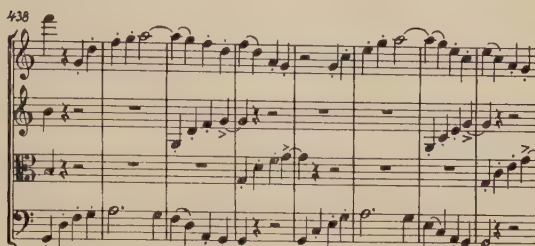
Über alle diese und ähnliche Fälle, nicht zuletzt über die immer noch umstrittene Frage, ob der berühmte dissonante Horneinsatz im ersten Satz der „Eroica“ wirklich beabsichtigt sei oder ob es sich auch hier um einen Irrtum handelt, ist ausführlich geschrieben worden.

Dagegen wurde meines Wissens noch nie eine Stelle in der dritten Leonore-Ouvertüre erörtert, die offensichtlich auch einen Flüchtigkeitsfehler enthält, der allerdings nicht so auffallend ist, trotzdem aber des Nachdenkens, einer Korrektur und vielleicht einer Diskussion wert ist.

Es handelt sich um die Takte 154–160. Diese lauten in der Partitur:



Die analoge Stelle in der Reprise, Takt 438–445, dagegen lautet:

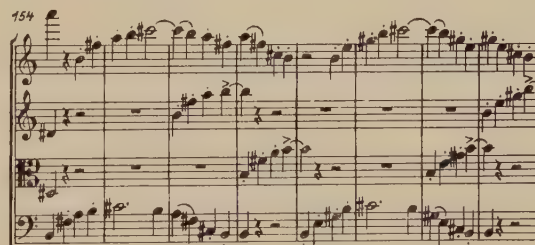


Wenn man weiß, daß Beethoven in der Reprise bei der Wiederholung gleicher Kompositionselemente sich so gut wie nie einer Änderung bedient, muß logischerweise bei einer der beiden Stellen ein Flüchtigkeitsfehler vorliegen.

Mir persönlich erscheint die Fassung der Reprise die „richtigere“. Analog müßten also bei der ersten Stelle die Bratschen zu Beginn zwei Takte pausieren und anschließend nur einen Takt Pause haben, statt der bisherigen drei Takte. Die Stelle würde dann folgendermaßen lauten:



Bei letzter Konsequenz ließe sich sogar denken, daß auch noch in den zweiten Violinen ein Flüchtigkeitsfehler vorläge und eine entsprechende, um einen Takt erfolgende Verschiebung eintreten müßte, so daß die ganze Stelle dann wie folgt lautet:



In diesem Falle würden die Bratschen das abschließende h der ersten Violinen übernehmen, wie es in der Reprise mit dem entsprechenden g der Fall ist.

Wie gesagt: auch diese Frage wird sich nie restlos klären lassen, aber sie ist nicht so unwichtig, daß es sich nicht lohnte, sich ernsthaft mit ihr auseinander-

DIE „GUTEN“ STEHEN IN *jedem* ALTER ALLEIN

Ferruccio Busoni

zusetzen. Die erste Korrektur habe ich in vielen Auf-
führungen als „richtig“ empfunden, wogegen ich vor
der zweiten bisher immer zurückgeschreckt bin, da es
immer ein heikles Unterfangen ist und bleibt, Beet-
hoven zu „verbessern“. *Gotth. E. Lessing*

Emma Lübbecke-Job

Zu ihrem 70. Geburtstag

Der Name dieser Pianistin, die am 19. Juli siebzig
Jahre alt wurde, ist allen denen ein lebendiger Begriff
geblieben, die als Musiker oder Hörer Anteil an der
entscheidenden Entwicklung der Neuen Musik in den
zwanziger Jahren nahmen. In jenen Jahren, die Paul
Hindemiths Aufstieg sahen, und als noch etwas dazu
gehörte, sich für ihn einzusetzen, war Emma Lüb-
becke-Job die unermüdliche, die intelligente und über-
zeugende Interpretin seiner Werke. Das Klavierkonzert
aus op. 36, das sie 1924 in Frankfurt uraufführte, das
„Marienleben“ sind ihr gewidmet. Damals unternahm
sie weite Konzertreisen in fast alle europäischen
Staaten und als Hindemith-Interpretin auch in die
Vereinigten Staaten, eine Pionierin der musikalischen
Moderne, eine Pianistin mit weitem Radius, der sich
nicht auf die Zeitgenossen beschränkte.

Die gebürtige Rheinländerin hatte dazu das nötige
„klassische“ Rüstzeug erhalten: Sie ist am Kölner
Konservatorium unter Fritz Steinbachs Aegide aus-
gebildet worden, sie studierte bei Isidor Seiss und
später bei Elly Ney. Noch in Köln spielte sie Trio mit
Adolf Busch und Max Balgner. Sehr früh begann die
pianistische Karriere, die in den Jahren nach 1933 ihre
Unterbrechung fand, denn Emma Lübbecke-Job hielt
zu Hindemith und zu der Musik dieser Zeit, die sie als
wichtig erkannte, und ließ sich ihre Meinung darüber
nicht vorschreiben. Damals begann sie zu unterrichten
und wurde die anregende und vielseitige Lehrerin,
die sie noch heute ist, eine profunde Kennerin ihres
Fachs. Nach dem Kriege trug sie, unermüdlich wie zu-
vor, dazu bei, die neuesten Klavierwerke des nun
weltbekannten Hindemith bei uns bekannt zu machen.
In ihrem Hause, wo immer es sich befindet — einst im
Schopenhauer-Haus an der Schönen Aussicht in Frank-
furt, jetzt in einem der reizendsten Winkel des
alten Homburg —, herrscht um sie und ihren Mann,
den soeben fünfundsiebzig gewordenen Kunsthisto-
riker Fried Lübbecke, die Atmosphäre unverändert
lebendiger und aufgeschlossener Künstlerschaft. Solche
Zentren sind heute selten geworden. *H. W.*

Marie Bigot

In den Jahren 1807 bis 1809 sehen wir Beethoven in
Wien vertraut mit dem Ehepaar Bigot verkehren. Wir
verdanken diesem Verkehr eines der für Beethovens
Charakter bezeichnendsten Zeugnisse.

Bigot war Bibliothekar beim Grafen Rasumovsky, und
daher schreibt sich wohl der Anfang seiner Beziehun-
gen zu Beethoven, der ja damals bei diesem Verehrer
und Förderer seiner Kunst aus- und einging. Die junge
Frau, eine Elsässerin und damals eben zwanzig Jahre
alt, schätzte der Meister ganz besonders wegen ihres
eminenten Klavierspiels; es wird berichtet, sie habe
ihm, als er ihr die *Appassionata* in der Handschrift



Marie Bigot

brachte, die Sonate à vista vorgespielt. (Das Manu-
skript ist übrigens über Marie Bigot in das Pariser
Conservatoire gelangt.)

An einem schönen Tage im Jahre 1808 erhielt Marie
folgenden Vorschlag: „Meine liebe, verehrte Marie!
Das Wetter ist so göttlich schön — und wer weiß, ob’s
morgen so ist? Ich schlage Ihnen daher vor, Sie gegen
12 Uhr heute mittag zu einer Spazierfahrt abzuholen.
Da Bigot vermutlich schon aus ist, können wir ihn
freilich nicht mitnehmen — aber deswegen es ganz zu
unterlassen, das forderte Bigot selbst gewiß nicht.
— ... Es wäre der so aufgeklärten und gebildeten
Marie ganz entgegen, wenn sie bloßen Skrupeln zu
Gefallen mir das größte Vergnügen rauben wollte. O,
was für Ursachen Sie auch anführen werden, wenn Sie
meinen Vorschlag nicht annehmen, so werde ich es
nichts anderes als dem wenigen Zutrauen, was Sie
in meinen Charakter setzen, zuschreiben — und werde
nie glauben, daß Sie wahre Freundschaft für mich
hegen.“

Dieser so gut gemeinte, aber vielleicht doch nach den
damaligen Vorstellungen nicht ganz korrekte Vor-
schlag scheint bei den Bigots etwas verstimmend ge-
wirkt zu haben, und zu der Spazierfahrt ist es wohl
nicht gekommen. Denn alsbald folgte ein zweiter
Brief, in dem Beethoven schrieb:

„Liebe Marie, lieber Bigot! Nicht anders als mit dem
innigsten Bedauern muß ich wahrnehmen, daß die
reinsten, unschuldigsten Gefühle oft verkannt werden
können. Wie Sie mir auch liebevoll begegnet sind, so
habe ich nie daran gedacht es anders auszulegen, als
daß Sie mir Ihre Freundschaft schenken ... Es ist einer
meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als
freundschaftlichen Verhältnisse mit der Gattin eines
andern zu stehen; nie möchte ich durch so ein Ver-
hältnis meine Brust mit Mißtrauen gegen diejenige,
welche vielleicht mein Geschick einst mit mir teilen
wird, anfüllen — und so das schönste, reinste Leben

mir selbst verderben.“ Beethoven sucht dann seine Absicht und sein Verhalten den Freunden zu erklären; und in dem langen Brief, der so beredtes Zeugnis für einen der liebenswertesten Züge in Beethovens Charakter ablegt, finden sich dann auch die so oft zitierten Worte: „Nie, nie werden Sie mich unedel finden, von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben — und alles, was schön und gut ist.“

Wir haben nur noch zwei weitere Briefe an Bigot aus dem Jahre 1809; der Verkehr wurde also nach diesen Auseinandersetzungen nicht ganz abgebrochen, aber bei Beethoven bemerkt man doch eine gewisse Zurückhaltung. „Gestern Abend wollte ich Sie besuchen, allein zu rechter Zeit erinnerte ich mich, daß Sie Sonnabend nicht zu Hause sind. Ich merke es wohl: ich muß entweder recht oft zu Ihnen kommen oder gar nicht.“

Marie Bigot ist schon in jungen Jahren 1820 gestorben. In Beethovens Erinnerung lebte sie weiter zusammen mit den großen Pianistinnen Frau Ertmann und Marie Pachler. Und wenn er dieser einmal schrieb: „Ich habe noch niemand gefunden, der meine Compositionen so gut vorträgt als Sie“, so sagte er zu Marie Bigot, als sie ihm eine gerade fertig gewordene Sonate vorgespielt hatte: „Das ist nicht genau der Charakter, welchen ich diesem Stücke habe geben wollen; doch fahren Sie immerhin fort: wenn ich es nicht vollständig selbst bin, so ist es etwas Besseres als ich.“

Ein Bild der ihrer Kunst so bald entrissenen jungen Frau haben die Beethovenverehrer lange vermißt; erst neuerdings ist ein solches veröffentlicht worden durch Anna Gertrud Huber, der ich für die Erlaubnis zur Reproduktion bestens zu danken habe.

Stephan Ley

Nur wer das Fürchten nicht kennt!

Gretchen Finletter schildert in ihrem Buch „From the top of the stairs“ ihre Kindheits- und Jugenderinnerungen im Hause ihres Vaters Walter Damrosch.

Walter Damrosch (1862–1950), der zweite Sohn des berühmten Dirigenten und Verfechters deutscher Opernmusik in USA, Leopold Damrosch, wirkte als Nachfolger seines Vaters in New York. Vor allem als Dirigent der Metropolitan Opera und Begründer eines eigenen deutschen Opernunternehmens (1894/99), aber auch als Komponist war Damrosch jun. in den Vereinigten Staaten bekannt. Konzertreisen führten ihn immer wieder nach Europa. Seine Tochter, das spätere Gretchen Finletter, ist mit mehreren Erzählungen als Autorin hervorgetreten. (Übers. aus: Gretchen Finletter: „From the top of the stairs“, Atlantic Monthly Press Book, Little, Brown and Co., Boston, USA, 1947.)

Bevor ich in die Schule ging, dachte ich — wenn ich überhaupt etwas dachte —, daß alle Väter ihre Mahlzeiten zu Hause einnahmen und daß alle Häuser vom Lärm der Proben mit Sängern und Bläsern angefüllt seien. In den Dielen stünden selbstverständlich ein paar Celli, sauber in braune Hüllen verpackt, die man unter gar keinen Umständen anfassen durfte. Ich glaubte auch, daß die meisten Häuser mindestens drei Pianos hätten.

Flügel folgten uns überall hin. Sie kamen die Gepäckaufzüge der Hotels hinauf, sie wurden mit Stricken durch die Fenster des Appartements gezerrt und wurden auf dem Lande von Bauerngäulen in großen Wagen

transportiert. Gewöhnlich waren es die größten Instrumente, die Steinway auftreiben konnte...

Das Ereignis der Woche war der Tag, an dem eine Vorstellung stattfand. Mein Vater schien vollständig verwandelt. Wenn noch die Sonne durch die Fenster schien, war er bereits im Gesellschaftsanzug und, anstatt eine richtige Mahlzeit zu vertilgen, nahm er nur wenig Tee und Toast in unserem kleinen Wohnzimmer zu sich. Währenddessen schaute er beständig auf die Uhr. Wenn es dämmerte, erhob er sich mit bleichem Gesicht und schritt davon mit seinem hohen seidenen Hut und der Partitur unter dem Arm...

Mehrere Stunden später wurden wir durch großen Lärm aus dem Schlaf geweckt. Die Vorstellung war vorüber und ein spätes Abendessen im Gang. Gäste waren da, und das Klirren der Gläser drang bis zu uns. Jedermann war fröhlich und entspannt, und die Stimme meines Vaters klang lauter und glücklicher als die der anderen.

Viele der Sänger hatten spezielle Proben mit meinem Vater in unserem Wohnzimmer... Eines Tages sahen wir acht stattliche Damen um meinen Vater am Flügel versammelt. — Der Flügel stöhnte, und acht Walküren schmetterten ein wildes Hojo-to-ho.

Mein Vater stimmte in die Stimmen der Walküren mit ein. Abwechselnd war er Wotan und Brünnhilde. Die Walküren sangen zu zweit, zu viert und zu siebent. Dann, wenn wir gespannt waren, ob es vorbei sei, fingen sie alle wieder von vorne an. Was das übrige Hotel und die Waldorfs dazu meinten, bekümmerte niemanden.

Am nächsten Tag regnete es in Strömen. Mein Vater teilte meiner Mutter beim Essen mit, daß er sich Sorgen mache um das „Vöglein“.

„Sie ist zu nüchtern. Sie gibt ihm keine Farbe. Um drei werde ich es mit ihr noch einmal durchgehen.“

„Könntest du denn nicht im Opernhaus mit ihr proben?“ bat meine Mutter.

„Nein, sie hat Angst vor der ganzen Gesellschaft. Ich muß sie ermutigen.“

Ich strich wartend um das Wohnzimmer herum, denn ich wollte das „Vöglein“ sehen und warum es sich so fürchtete.

Eine sehr stämmige kleine Dame erschien, hing ihren tropfenden Regenmantel auf, nahm den Hut ab und stellte sich neben den Flügel. Mein Vater nahm Platz und begann den vielleicht schönsten Teil aus „Siegfried“ zu spielen, die Partie aus dem Wald. Dann sang er leise:

Noch einmal, liebes Vöglein,
da wir so lang' lästig gestört,
lauscht' ich gerne deinem Sange...

... Das „Vöglein“ antwortete mit Silberstimme:

Hei! Siegfried erschlug nun den schlimmen Zwerg!
Jetzt wußt' ich ihm noch das herrlichste Weib —

„Nein, nein!“ schrie mein Vater. „Sie kündigen doch nicht an, daß das Essen serviert ist! Sie bringen Siegfried eine glorreiche Botschaft. Sind Sie doch um Himmels willen jubelnd!“

Das „Vöglein“ lächelte entschuldigend.

„Eins, zwei“, sagte mein Vater, mit der Rechten den Takt schlagend.

Auf hohem Felsen sie schläft,
Feuer umbrennt ihren Saal —



„Lohengrin“ (2. Akt) bei den Bayreuther Bühnenfestspielen 1958

„Nun sind Sie hoch in den Lüften!“ rief mein Vater aus. „Fräulein Schnee, bitte, sind Sie doch nicht so langweilig!“

Das „Vöglein“ wurde bockig. Die himmlische Musik begann wieder.

Durchschritt' er die Brunst,
weckt er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!

Wir lauschten, in tausend Ängsten für das „Vöglein“. Sie sang, und mein Vater sang mit ihr, es waren also zwei Vögel. Sie fuhren zusammen fort:

Lustig im Leid sing' ich von Liebe.

„Eins, zwei“, sagte mein Vater. Da fiel das „Vöglein“ allein ein.

Wonnig und Weh' web' ich mein Lied;
nur Sehrende kennen den Sinn!

„Passen Sie doch auf meinen Taktschlag auf!“

Meine Mutter tauchte in der Halle auf und winkte mir. „Sag' deinem Vater, daß ich einen langen, langen Spaziergang mache!“

„Noch einmal!“, kommandierte mein Vater, und sie sangen zusammen:

Die Braut gewinnt,
Brünnhild' erweckt
ein Feiger nie —

Dann brach das „Vöglein“ in Tränen aus.

„Mein liebes Kind“, schrie mein Vater, „ich versuche doch bloß, Ihnen Mut zu machen!“

Nur wer das Fürchten nicht kennt!

Es war alles vorüber. Sie schüttelten sich die Hände, und er half ihr in den Regenmantel. Ich sagte meinem Vater, daß meine Mutter zu einem langen, langen Spaziergang weggegangen sei.

„In diesem Wetter?“ fragte mein Vater erstaunt. „Ja, aber warum denn?“

In Buenos Aires feierte das *Teatro Colón*, eines der schönsten und größten Opernhäuser der Welt, sein fünfzigjähriges Bestehen. Das Haus, das sechs Stockwerke und fast 4000 Plätze besitzt, hatte mehrere Vorgänger. Das erste Theater in Buenos Aires wurde vor 180 Jahren, im Jahre 1778 errichtet.

Am 20. Dezember wird das neue große Opernhaus in Linz mit „*Arabella*“ feierlich eröffnet.

Dimitri Schostakowitsch hat eine musikalische Komödie mit dem Titel „*Moskau Scheremuschki*“ vollendet. Scheremuschki heißen die Bewohner des früheren Künstlerviertels von Moskau, das gegenwärtig zu einem modernen Wohnviertel umgestaltet wird.

Eine neue Oper von Gisela Klebe wird im Juni 1959 im Rahmen der Woche „Musiktheater des 20. Jahrhunderts“ an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf uraufgeführt. Das Libretto geht auf Balzacs Roman „*La Peau de chagrin*“ zurück.

DIE »NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK« BERICHTET

Eine Stadt feiert Geburtstag

Musikfest in Permanenz

München hat sein Festkleid angelegt. Der traditionelle Festsommer ist zur Jubelfeier einer achthundertjährigen Stadt geworden. Dem eigentlichen Geburtstag, dem 14. Juni, gingen schon im April etliche Präliminarien voraus, im wesentlichen in Gestalt von Ausstellungen. Mit Paul Winters Bläseruff und dem Geläut der Glocken nahm dann das Fest seinen glücklichen Anfang und wird am 31. Dezember zu Ende gehen. Ein Monstreprogramm mit Konzerten, Theater, Kongressen, Lesungen, Ausstellungen, den Festspielen, dem Nymphenburger Sommer usw. hält den aufmerksamen Reisenden ständig in Atem. Die ganze Welt ist zu Gast in der gastlichen Stadt, und zwar nicht nur als Kulturtourist, sondern auch als künstlerischer Gratulant, so etwa die Römische Oper, die Puccini exzellent präsentierte, die Comédie Française mit Molière, das Piccolo Teatro mit Goldoni, die King's Players aus London mit Shakespeare, das großartige Ballett des Bolschoi-Theaters aus Moskau, das Philadelphia-Symphonie-Orchester unter Ormandy, Dichter und Kulturkritiker, welche letztere in einem Kongreß diskutierten — und was an Kostbarkeiten noch mehr, die ein einzelner weder physisch noch psychisch verkraften kann. Eine Internationale Chorwoche des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre soll im Zusammenhang mit den großen Chorereignissen dieses Jubelsommers eigens gewürdigt werden.

Man kann also getrost und mit einem gewissen Stolz sagen: die Welt ist zu Gast. Aber wir wollen und sollen nicht vergessen, daß das Geburtstagskind selbst etwas zu bieten hat, und zwar sehr viel und sehr viel Gutes und Wertvolles, bei dem insbesondere die Gegenwart zum Wort kommt. Schade ist allerdings, daß man von Münchens großer Vergangenheit im 17. und 18. Jahrhundert so wenig Gebrauch gemacht hat. Bis auf Ausstellungen, bis auf Biedermanns „Cenodoxus“ und „Philemon“, bis auf die Erinnerungsaufführungen an die Premieren der „Meistersinger“ und des „Palestrina“ (dem man getrost ein neu' Gewand hätte schenken können) ist die glorreiche Historie bislang recht kurz weggekommen. Sehr rührig betätigten sich die Münchener Philharmoniker unter Fritz Rieger, verdienstvoll um das Schaffen Münchener Komponisten mit Werken von Werner Egk (der selbst am Dirigentenpult stand), Carl Orff, Karl Amadeus Hartmann, Karl Höller (dessen zweites Violoncellokonzert Ludwig Hoelscher zum 100. Male spielte), mit Sonderkonzerten, z. B. unter Joseph Keilberth, ereignishaft mit einer wirklichen Festaufführung von Gustav Mahlers Achter Sinfonie zur Erinnerung an die Münchener Uraufführung Anno 1910. Das Rundfunk-Sinfonie-Orchester errang unter Eugen Jochum mit Monteverdi-Orffs

„Orfeo“ und Orffs „Trionfo di Afrodite“ einen großen Erfolg, die Salzburger Camerata Academica präsentierte unter Bernhard Paumgartner Mozart-Kostbarkeiten.

Und mit dem Namen Mozarts ist das Stichwort gegeben. Unter den großen Ereignissen, die bisher das Münchener Jubelfest bescherte, sind zwei besonders hervorzuheben und zu würdigen: die Wiedereröffnung des alten neuen Cuvilliés-Theaters in der Residenz mit Mozarts „Figaro“ und das Konzert des Lassus-Musikkreises München in der Theatinerkirche. Beides sind Monacensia von weltweiter Bedeutung, Symbole für die Ausstrahlung, die München als kulturelles Zentrum in Geschichte und Gegenwart besitzt. Es bedarf dichterischer Aussage, um das Erlebnis der Wiederbegegnung mit dem Juwel musikgewordener Architektur zu beschreiben. Stille Ergriffenheit mischte sich in die wahrhaft festliche Freude, all das — an anderer Stelle als vordem — wiederzusehen, was soviel Erinnerung an große Stunden des Theaters und der Musik in sich birgt, an Namen wie Mozart, Mottl, Strauß, Walter und Krauß. Der „Figaro“, von Rudolf Hartmann im Geist und aus dem Geist des Hauses phantasievoll und nuancenreich inszeniert, von Ferenc Fricsay mit gar lebhaften Tempi zügig musiziert, mit Sängern wie Karl Kohn, Hanny Steffek, Kieth Engen war ein sinnbildhafter Gruß Mozarts an die Stadt und an das Haus, in dem einst der „Idomeneo“ zum ersten Male über die Bühne ging. Das andere, das chorische Festkonzert, war ein Stück München der Lasso-Zeit, von Laien, wohlgemerkt: von Laien in nicht nur hingebungsvoll-begeisterter Musizierlust, sondern mit wissender Gläubigkeit gespielt und gesungen. Von der Vier- bis zur Vierzigstimmigkeit, vom ein- bis zum neunhörigen Klang steigerte sich die raumerfüllte Pracht einer venezianischen Farbigkeit in Sätzen von Gabrieli, Lasso, Tallis und Striggio — wundersam abgehoben gegen die Stille eines Senfl oder Isaac —, daß auch hier Musik und Architektur zur Einheit zusammenwuchsen. Dieser Abend ist ein Ausgangspunkt, der für das Bestreben des Lassus-Musikkreises, seines musikalischen Leiters, Bernhard Beyerle, und seines historischen Beraters, Paul Winter, um das mehrhörige Musizieren von entscheidender Bedeutung geworden ist. Die Chöre des Lassus-Musikkreises München, des Landshuter Chorkreises (Hans Walch), der Liedertafel Freising (Hanns Haas), des Joseph-Haydn-Singkreises München (Hellmuth Seidler), das Violinquintett unter F. Hübner, die Bläsergruppe des Lassus-Musikkreises (Josef Dorfner) — ganz besonders hervorzuheben! — verbanden sich zu einem sinnvollen Ganzen.

ev

Deutsches Mozart-Fest 1958 in Berlin

Die Deutsche Mozart-Gesellschaft hat mit ihren Mozartfesten eine schöne und gesunde Tradition geschaffen. Zum siebenten Male rief sie ihre Freunde im Namen Mozarts zusammen. Nach Augsburg, Ansbach, Ludwigsburg, Hannover und Köln, welches letzteres einen besonders starken Nachhall und Eindruck hinterließ, war es diesmal Berlin, das als Festort ausgewählt wurde. Bietet der durch das historische Milieu bestimmte Ort, z. B. Ludwigsburg, den Reiz der Intimität, so wirkt in der neutralen Großstadt das nur obenhin unmerklich scheinende Einströmen in den fließenden und lebendigen Gegenwertsimpuls vor allem nach der menschlichen Seite hin. Man möchte sagen: ist es dort das ästhetische Behagen, das dem Geschehen den Reiz verleiht, so ist es hier die große, zwingende, fast „erzieherische“ Aufgabe, die einem solchen von Mozart getragenen Fest in einer Großstadt die eigene Note und nicht zu unterschätzende Bedeutung gibt. Irgendwie war das der Tenor, den man auch in Berlin spüren konnte, in Worten geistvoll und überzeugend formuliert in dem Vortrag, den Prof. Dr. Erich Valentin (München) im vollbesetzten Saale der Musikhochschule über das Thema „Mozarts geistige Welt“ hielt. Das aus der Zeit Geborene und zur Überzeitlichkeit Erhobene war das an die Nähe der Gegenwart führende Thema, unter das dieses Berliner Fest gestellt war.

Zum ersten Male konnte sich die Deutsche Mozart-Gesellschaft gewissermaßen in vollem Auskosten mit dem Dramatiker Mozart beschäftigen. Ein glanzvoller „Idomeneo“ in der Städtischen Oper unter der Regie Carl Eberts und unter der musikalischen Leitung von Arthur Rother mit Sängern wie Ernst Haefliger, Helmut Krebs, Gladys Kuchta und Elisabeth Grümmer,

ein mitreißender „Figaro“ unter Rudolf Kempe mit Elisabeth Grümmer, Ursula Schirrmacher und Karl Kohn (München) und endlich — eine Delikatesse! — „Cosi fan tutte“ in italienischer Sprache unter Ebert und Rother mit Elisabeth Grümmer, Sieglinde Wagner, Herbert Brauer, Ernst Haefliger, Lisa Otto und Lorenzo Alvary (New York) —, das waren die entscheidenden Schwerpunkte dieses Festes.

Das konzertante Programm vermittelte neben Bekanntem (aber kann man nicht täglich und stündlich immer wieder „denselben“ Mozart aufnehmen?) etliche Raritäten. So war es interessant, die beiden g-Moll-Sinfonien, von Eugen Jochum und den Berliner Philharmonikern in schöner Gerundetheit gespielt, in ein und demselben Konzert zu hören oder die beiden konzertanten Sinfonien, von denen die mit den Bläsern Karl Steins (Oboe), Alfred Bürkner (Klarinette), Oskar Rothensteiner (Fagott) und Martin Ziller (Horn) im Philharmoniker-Konzert unter Jochum und die mit den beiden Streichern Michael Schwalbé (Violine) und Heinz Kirchner (Viola) unter Jascha Horenstein prächtig spielten. Horenstein brachte die „Prager“ und die „Jupiter“-Sinfonie, letztere in einer aufhorchen lassenden Strenge und Größe, die auf Beethoven verwies und damit einen geschichtlichen Zusammenhang auf tat, den man gern unbeachtet läßt. An Kammermusik gab es — nach den Bach-Bearbeitungen, die drei Mitglieder des hervorragenden Bastiaan-Quartetts bei der Eröffnung prästiiert hatten, vom Stross-Quartett vorbildlich wiedergegeben — die Quartette 168 und 575 (eines der „Preußischen Quartette“ Mozarts) und als liebsame Abwechslung das Duo 425. Chormusik vermittelte voller Noblesse Ferdinand Leitner mit dem trefflichen Hedwigs-kathedral-Chor Karl Forsters, dem

Galina Ulanowa

Das Ballett des „Großen Theaters“ in Moskau gastierte in München und Hamburg



nicht minder vorzüglichen Kammerchor Günther Arndts, dem Radio-Symphonie-Orchester und den Solisten Rose Fink, Hildegard Rütgers, Theo Altmeyer und Peter Roth-Ehrang; es erklangen die „Krönungsmesse“ und die Litanei 243. Daß auch diesmal die „Jugend für die Jugend“ zu Wort kam, ist sehr zu begrüßen (man sollte in Zukunft bei diesem in Köln begonnenen Terminus bleiben; denn er richtet sich an die, die „da kommen“). Walter Hahnuschke rechtfertigte als Leiter des RIAS-Jugendorchesters seinen vortrefflichen Ruf mit einem köstlichen Programm (Divertimento 136, Haffner-Sinfonie) und guten Solisten (Karl Leister mit dem Klarnettenkonzert, Helga Thieme mit den Konzerttrond für Klavier). Den Stimmungszauber der Serenade,

gepaart mit der Qualität des Programms (Colloredo-Serenade) und der Wiedergabe, strahlte der letzte von Bernhard Paumgartner und dem Radio-Symphonie-Orchester bestrittene Abend des Festes aus.

Mozart, wo immer er erscheint, bleibt der „Sieger“. Auch und gerade in der Großstadt, die immer ein guter Boden für solche Ereignisse ist und bleiben wird. Zwischen Hochhäusern und auf dem Asphalt der lärmenden Straßen ist seine Ruhe ein liebenswertes Menetekel.

K. L.

Das 8. Deutsche Mozart-Fest der Deutschen Mozart-Gesellschaft findet Ende Juni 1959 in Ludwigsburg statt, das damit zum dritten Male das Mozart-Fest beherbergt.

Wien, Wien . . .

Wettstreit der Wiener Operntheater — Europäisches Chorfest

Selten noch hat man die beiden Opernhäuser Wiens, die Staatsoper am Ring und die Volksoper am Währingergürtel, so eifrig um die Publikumsgunst werben und — konkurrieren gesehen wie in der vergangenen Spielzeit. Mit Argusaugen und nicht ohne leichte Eifersucht oder stille Schadenfreude beobachteten die leitenden Männer der beiden im Verband der Bundes-theater irgendwie koordinierten Schwesterinstitute Erfolge und Mißerfolge des Partners. Und mit großer Befriedigung wurde der Volksoper von der lokalen Presse testiert, daß sie in dieser Saison gerade auf dem Sektor Oper hervorragend abgeschnitten hat, und dies trotz arger Repertoireschwierigkeiten (denn das Haus am Ring verleiht sich alle Jahre irgendein bis dato am Währingergürtel gezeigtes Stück ein) und trotz einer recht bescheidenen finanziellen Dotierung (denn Salmhofer hat nur einen Bruchteil jener Summe zur Verfügung, die Karajan verwirtschaften darf, und muß sein Ensembletheater vorzugsweise mit Wiener Künstlern durchführen, die ihm die Stagione-Staatsoper meist mehr widerwillig als willig arbeits- oder probenfrei gibt).

Die erste Hälfte der Saison gehörte, was Neuinszenierungen betrifft, zur Gänze der Volksoper. Eine sehr flüssige und poetische „Martha“-Inszenierung von Robert Kautsky und Adolf Rott, dem wenig erfolgreichen Burgtheaterdirektor, war, nicht zuletzt auch dank der lebendigen und unsentimentalen musikalischen Leitung durch Franz Bauer-Theussl und eines brillant agierenden und singenden Solistenquartetts (Ira Malaniuk, Mimi Coertse, Waldemar Kmentt und Oskar Czerwenka) der „Butterfly“-Premiere, mit der die Staatsoper die Spielzeit eröffnete, in der Gesamtwirkung weit überlegen. Wohl hatte Mitropoulos die Puccini-Partitur prachtvoll dramatisiert, impressionistisch ausgeleuchtet und symphonisch verdichtet, wohl sang Sena Jurinac mit großer, sinnlicher Stimme eine ergreifend menschliche Cho=Cho=San, der auch im Spiel nichts von Nippes=Nippon anhaftete. Doch Josef Gielens konventionelle Regie und die Bühnenbilder eines in Paris lebenden japanischen Malers, der Realismus mit Nüchternheit verwechselte, drückten die Aufführung um einiges unter jenes Niveau, das

allein die für eine Saisoneroöffnungspremiere recht eigenartige Stückwahl hätte rechtfertigen können.

Auch im zweiten Gang blieb die Staatsoper im Hintertreffen. Da nun waren es zwei italienische Dirigenten, die das Gelingen und das Mißlingen entschieden. Während Argeo Quadri, ein Theaterkapellmeister bester italienischer Schule, mit Temperament, Formbewußtsein und unbedingter Autorität, bei Verdis „Nabucco“ ganz daheim war und der Volksoper zu einem in Wien noch nicht erlebten Serienerfolg von bis jetzt 60 Aufführungen verhalf, blieb Antonino Votto am Ring der Offenbach-Musik genau so viel schuldig, als dies ein zum erstenmal „Hoffmanns Erzählungen“ dirigierender Scala-Kapellmeister, der zur deutschen Musik im allgemeinen und zum Oeuvre Offenbachs im besonderen keine Beziehung hat, nur tun kann. Zur unglücklichen Dirigentenwahl gesellte sich dann noch eine mißglückte Regie (Adolf Rott), die mit exzentrisch, aber phantasielos eingesetztem Aufwand und manchem szenischen Widersinn das Werk entstellte und das Publikum teils verärgerte, teils erheiterte, teils langweilte. Gute Solisten (Anton Dermota als Hoffmann, dann Christa Ludwig, Paul Schöffler, Peter Klein, Wilma Lipp und Ira Malaniuk) schenkten vereinzelte Lichtblicke. In der Volksoper waren es neben dem prachtvoll studierten Chor zwei langfristig verpflichtete Gäste aus der Tschechoslowakei, die der von Stephan Beinl wirkungsvoll-statuarisch inszenierten Verdi-Vorstellung klangliches Volumen gaben.

Bei der Weihnachtspremiere hatte die Staatsoper schon vom Werk her ein bedeutendes Übergewicht: Millöckers nicht zu seinen besten opera zählende Operette „Der Vizeadmiral“ konnte auch in der leichten und luftigen Inszenierung durch den Josefstadt-Regisseur Werner Kraut nicht halb soviel Aufmerksamkeit beanspruchen wie Wagners „Siegfried“, dirigiert und inszeniert von Karajan.

Musikalisch war es eine Wagner-Premiere in Luxusausgabe. Karajans meisterhafte Klangdispositionen und die Wärme und Kultur im Spiel der Philharmoniker bedeuteten ein Ereignis für sich. Birgit Nilsson,

Hans Hotter, Peter Klein und im rein Lyrischen auch Wolfgang Windgassen (in der Titelpartie) waren überzeugende Sänger und Gestalter. Problematisch in ihrer geistigen Problemlosigkeit die Inszenierung. Preetorius und Karajan hatten sich offenbar dem Motto „Aus alt mach nicht neu!“ verschworen und die Abkehr vom Naturalismus auf Halb- und Zwischenlösungen beschränkt, die im Bild und in den Kostümen manche nicht sehr sinnvolle und recht eigenmächtige Lösungen (wie z. B. den Wanderer in der Maske eines griechischen Gottes) zeitigte.

Günther Rennert gelang dann mit einer von George Wakhevitch in einen etwas schweren, aber poesievollen Barock-Guckkasten gestellten „Zauberflöte“ die homogenste, von der Musik inspirierte und in modernes Theater umgesetzte Inszenierung der Saison. Krips dirigierte „seinen“ Mozart und zwei Ensembles, von denen das zweite (mit Schock, Lipp und Berry) das erste, „traditionelle“ (Dermota, Seefried, Kunz) beträchtlich überragte. Rennert waren zwei weitere Erfolge der Staatsoper zu danken: während des Mozart-Festes Ende Jänner bildete seine zauberhafte Salzburger Inszenierung von „Figaros Hochzeit“ einen einsamen Höhepunkt des in den Repertoireaufführungen eher kläglichen Festes; Karajan hatte dem an der „Met“ weilenden Karl Böhm die musikalische Leitung abgenommen, und auf der Bühne war mit Ausnahme von Fischer-Dieskau, den Eberhard Wächter als Graf mit Anstand und Ambition vertrat, die ganze Sommer-Prominenz von der Salzach versammelt: Schwarzkopf, Seefried, Ludwig, Kunz.

Rennerts dritter Streich war eine hinreißend komödiantische, Plastik und Präzision einer Sprechtheateraufführung erreichende Regie im Redoutensaal: „Der Revisor“. Werner Egks drastisch illustrierende, im leichten Konversationsston wie in der ironischen Szenenpointierung gleich wirkungsvolle Musik, von Rudolf Kempe mit Laune und Impulsivität dirigiert, machte vor allem in den beiden letzten Bildern starken Eindruck. Der Erfolg der Premiere aber wurde durch das Brio und die Bildkraft (in des Wortes zweifacher Bedeutung) der Inszenierung bestimmt, deren lebhafter Mittelpunkt der Sängerschauspieler Gerhard Stolze in der Titelpartie war: ein hochmusikalischer Tenor, um dessen mimischen Elan ihn mancher Kollege von der Sprechbühne beneiden darf.

Karajans zweite Premiere, Puccinis „Tosca“, vermittelte großes, an Gesten und Dekor reiches Musiktheater aus den zwanziger Jahren: Margarethe Wallmanns theatralische Regie und die solide gebauten Prunkbühnenbilder des Scala-Ausstattungschefs Nicolas Benois gaben dem sentimental Reißer überaus deutliche Konturen. Auf Deutlichkeit war auch Karajans breit fließende Tempi bevorzugende Interpretation gerichtet, in der das Orchester gegenüber den Sängern nicht selten den Vorrang hatte. Hauptanziehungspunkt dieser Premiere war Renata Tebaldi als Tosca, die wenige Tage später in der ihr ungleich besser liegenden Partie der Desdemona bewies, daß ihre sanfte Stimme in den hohen Lagen den Zenit der Schönheit bereits zu überschreiten beginnt. Mit Tito Gobbi, der in Spiel und Gesang einen souveränen Scarpia auf die Bühne stellte, und mit dem auch stimmlich etwas bambinohaften Cavaradossi von Giuseppe Zampieri war Italien zumindest personell ausreichend vertreten.

Die beiden letzten Neuinszenierungen der Staatsoper blieben Werken des 20. Jahrhunderts vorbehalten:

Hindemiths „Mathis der Maler“ und Strawinskys „Oedipus Rex“. Über die arg verspätete erste Wiener Aufführung der allein schon durch ihre geistige und sittliche Haltung bedeutsamen Hindemith-Oper, die vor Jahren in Graz und Linz gespielt worden war, läßt sich leider nicht viel Erfreuliches berichten. Sie kam auch für Paul Schöffler zu spät, der die für ihn zu hoch gelegene Partie des Mathis mehr mit Persönlichkeit als mit Stimme füllen konnte (was auch für Karl Liebl und seinen Kardinal galt), und vor allem: sie war in der Inszene von Robert Kautsky und Adolf Rott lieb- und phantasielos geraten, ohne geistige Kraft, ohne Noblesse im Visionären. Da zudem der Chor, den der Stagione-Probenplan dazu verurteilt hatte, zur Zeit der „Mathis“-Vorbereitung die „Rigoletto“-Chöre italienisch zu studieren, keineswegs sicher genug war, seinen umfangreichen Part makellos zu meistern oder gar mit Substanz zu erfüllen, bleiben als des Werkes würdige (und ihm gewachsene) Interpreten nur Karl Böhm, die Philharmoniker und die Vertreter der Randpartien zu nennen: Lisa della Casa, Wilma Lipp, Oskar Czerwenka, Anton Dermota und Karl Terkal.

Die Festwochen schließlich bescherten dem Publikum neben den auch unter dem Jahr nicht seltenen Star-Gastspielen (diesmal vor allem von Giuseppe di Stefano und Mario del Monaco) mit der dritten Karajan-Premiere eine „Oedipus-Rex“-Inszenierung durch O. F. Schuh mit Jean Cocteau als Sprecher. Bis auf Strawinsky war alle verfügbare Prominenz aufgeboten, der Abend indessen, von der Faszination der Maniertheit, ausgelöst durch Cocteaus Conference, abgesehen, höchst merkwürdig. Karajan verzichtete auf alle Härte der Interpretation; das Archaisierende der Partitur wurde von ihm in Farbe aufgelöst, die Flächenharmonik hatte kaum Konturen. Mit dieser manchen impressionistischen Reiz gewährenden Aufweichung der Musik ging Hand in Hand die Inszene von Schuh-Neher; ihr antiker Grundriß wurde von einem Kulissen- und Lichterspiel belebt, das nicht selten die Atmosphäre eines Teesalons schuf. Keinem Regieeinfall zuzuschreiben war die etwas befremdende Postierung des Chors im Orchester: die Herren hatten das Werk nicht notenfrei im Kopf und mußten sich auf der Bühne von Statisten vertreten lassen.

In der Volksoper ging, ebenfalls in den Festwochen, die erste Aufführung einer spanischen Zarzuela in deutscher Sprache in Szene: „Dona Francisquita“. Ein reizendes Stück Unterhaltungstheater, halb Operette, halb Singspiel und ein bißchen Commedia dell'arte. Die einfallsreiche und apart konzipierte Musik von Amadeo Vives half auch darüber hinweg, daß die von Madrider Künstlern einstudierte und geleitete Aufführung szenisch doch recht bieder wirkte.

Herbert Schneider

*

Die Affichen und Prospekte und selbst die zierliche Vignette auf den Programmen, das königliche Instrument darstellend, trugen freilich das lautere Gold zur Schau, das die Gesellschaft der Musikfreunde, Initiatorin und Organisatorin der sonoren Kundgebung, nebst jenem Instrument zum Wahrzeichen ihres Hauses gemacht hat. „Erstes europäisches Chorfest“ stand da, also gehobenen Ansehens, zu lesen.

Europa und das Europäische sind auch in Wien entdeckt. Einer der Hauptprogrammpunkte der heurigen Wiener Festwochen war das sogenannte Europa=

„Figaros Hochzeit“

Eröffnung des
Cuviillies-Theaters
in München
(Bericht Seite 513)



gespräch, an dem sechzehn auswärtige Politiker teilnahmen, und es sieht fast so aus, als hätte man das Thema, „Die Einheit Europas — Idee und Aufgabe“, auch im musikalischen Teil des Programms verankern und durch eine Art Europagesang choraliter bekräftigen wollen.

Immerhin, es stand ein rundes Dutzend Ensembles verschiedener Nationalitäten zur Verfügung. Gewiß ist dies: so wenig durch Kumulierung von Stimmen eine Übereinstimmung oder gar ein polyphones Kunstwerk entsteht und so wenig Europa sich in der Summe regionaler Besonderheiten dokumentiert, so wenig kommt ein europäisches Chorfest dadurch zustande, daß man in einer Reihe von Konzerten gleichsam summiert, was an regionalen Besonderheiten auf dem Gebiet des Chorgesangs dem Zweck gemäß und des Transportes würdig erscheint. Wie man's auch anstellt bei solchen Quantitätsproben, es bleibt ein großer Rest — Europa —, und diesen aufzuwiegen, reicht das Gold der vielen Kehlen, reicht selbst das ganze Gold der alten Donaustadt nicht aus. Das ist der Grund, warum das Wiener Festival nicht hielt, was es versprach.

Zwei der Darbietungen hätten dem gegebenen Thema vielleicht gerecht zu werden vermocht, zweiundzwanzig waren zuwenig, und diese zwei waren der Randzone des Festes zugemessen, dem kleineren Raum, der geringeren Beachtung; sie hatten den Glanz inwendig. Die eine ist dem Niederländischen Kammerchor und seinem Leiter Felix de Noobel zu danken; sie machte die große europäische Vergangenheit der Renaissancemusik lebendig; die andere, ein Beitrag des Wiener Kirchenmusikers Franz Kosch und der von ihm betreuten Schola der Franziskanerkirche, warb für die Zukunft des Gregorianischen Choral, in dem, was europäisch ist und groß an unserer Musik, vorzeiten seinen Anfang nahm und immer noch seinen tiefsten Wurzelgrund besitzt. Diese Darbietung, die durch eine sinnvolle Anordnung von Hymnen, Anti-

phonon, Sequenzen und Ordinariumsgesängen den ganzen Reichtum einstimmiger liturgischer Musik offenbarte, besaß in einer Reihe kluger Kommentare ein solides didaktisches Fundament.

Wie sehr das Chorwesen unseres Kontinents noch im Regionalen, in der Tradition der patriotisch entflammten Sangesbruderschaften von Anno dazumal gebunden ist, in der es aufwuchs — das zu erfahren, braucht man sich nicht gerade in die Wogen eines europäischen Chorfestes zu stürzen. Und doch hat man's hier wie bei keinem anderen erfahren können. Vielleicht ein Zeichen mehr für seine ganz und gar zivile Ordnung.

Ein guter Teil der „restlichen“ zwanzig Konzerte könnte als Beispielsammlung dienen. Darin würde der, wie es heißt, „aus Mitgliedern der berühmtesten Kirchenchöre der Ewigen Stadt... geschaffene“ Römische Kirchenchor, schlicht Cantori Romani genannt, mit seinem recht weltlich anmutenden, durch andauerndes Portamento zuweilen bis an die Grenze des musikalisch Faßbaren exzedierenden Espressivostil trotz feierlicher Chortracht und ganz auf Palestrina spezialisierten Programms an die erste Stelle zu stehen kommen. Die ehrwürdige Huddersfelder Choral Society unter ihrem Dirigenten Sir Malcolm Sargent gehörte mit dem musterhaft vorgetragenen Händelschen „Messias“ und dem „Belsazar“ von Walton ebenso dazu wie der von Karel Ančerl angeführte und von den Prager Philharmonikern begleitete Prager Philharmonische Chor mit der Missa Glagolskaja von Janáček und Dvořáks „Stabat mater“. Auch der Budapest Chor und das Budapest Staatliche Konzertorchester, von Nikolaus Forrai geleitet, waren eigentlich nur gekommen, um ihr Vaterlandslied zu singen. Sie sangen es schön, die Choristen sogar auswendig, und es war natürlich Kodály's „Psalmus hungaricus“. Die „Cantata profana“ von Bartók schien ihnen weniger geläufig zu sein. Und brachten es die Vereinigten Chöre des Hamburger und Kölner

Rundfunks übers Herz, auf Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele“ zu verzichten? Sie brachten es nicht übers Herz. Dabei wären sie in jeder Hinsicht prädestiniert gewesen, die europäische Note im weiteren Rahmen des Festes zu wahren. Der Honegger-Abend mit „König David“ und dem „Totentanz“ war das Erhebendste und (auch im Technischen) bei weitem Überragendste, was während der drei Wochen im großen Saal des Musikfreundehauses zu hören war. Mag sein, daß Sawallisch, der nach insgesamt drei Gastspielen einige Mühe hatte, den Beifallsstürmen standzuhalten, den Chor fester in der Hand gehabt hatte als Keilberth, der sich bei Pfitzner mehr in den ausgedehnten Orchesterpartien engagierte.

Der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, der anlässlich seines hundertjährigen Jubiläums vielleicht den ersten Anstoß zu dem Fest gegeben hat, hielt sich mangels eines eindeutig bezeichneten Psalmus Austriacus an die f-Moll-Messe von Bruckner, an Mahlers Achte und an Orffs „Carmina burana“, an Brahms' inzwischen eingewienertes „Deutsches Requiem“ und an das „Buch mit sieben Siegeln“ von Franz Schmidt, wenn auch im letzteren Fall nicht eben sehr dazu. Er war für einen Quasi-Gastgeber wahrscheinlich doch zu sehr mit sich selbst beschäftigt und hätte einen Teil seiner Aufgaben schicklicher Weise zum Beispiel an die Wiener Singakademie, seine gleichaltrige Schwester, abgeben können, die nur zu Hilfsdiensten herangezogen worden war, oder auch an einen jüngeren Bruder aus Paris, um Frankreich von der europäischen Integration der Sänger nicht a priori und partout auszuschließen. Auch der ausgezeichnete Chor des Österreichischen Rundfunks wurde übrigens im offiziellen Festprogramm vermißt. Dafür waren der Wiener Akademie-Kammerchor, der Wiener Schubertbund, die Wiener Sängerknaben und die Pianisten Backhaus, Demus, Kallir, Brendel, Jenner, Klien und Seemann solistisch vertreten, und auch der Geiger Wolfgang Schneiderhan.

Um die Ehre des Endsieges wetteiferten an demselben Tage Herbert Karajan und Werner Egk, dieser mit seiner „Irischen Legende“, jener mit der Hohen Messe. Schwer zu sagen, wem sie zufiel. Schwer zu sagen, ob es ein endlicher Sieg auch des Europäischen war. Trotz Bach auf der einen Seite, trotz Yeats auf der anderen. Egk war am Vorabend des Sieges keineswegs gewiß und äußerte die Absicht, unter die Kritiker zu gehen, um dafür einzutreten, daß seine Oper in der Oper gespielt werde. Vielleicht kann ihm durch diese kleine Indiskretion der folgenschwere Schritt erspart bleiben. Am Ende gehen die Politiker noch unter die Musikanten, um Europa den Europäern wiederzugeben.

Friedrich Saathen

Aus Karl Halle wurde Charles Hallé

Zuweilen sorgt die Geschichte selbst dafür, daß sich ihre Jubiläumsdaten in Linien von unerwarteter Intensität überschneiden. Daß das berühmte Hallé-Orchester von Manchester sein hundertjähriges Bestehen feiert, ist ein bemerkenswertes Jubiläumsdatum, der freundlicher Anmerkung wert über die englische Orchesterkunst im allgemeinen und über die

speziellen Leistungen der Sinfoniker aus Manchester. Daß dieses namhafte Orchester vor hundert Jahren von dem Hagener Karl Halle, nachmals Charles Hallé, gegründet wurde, wäre hinreichender Anlaß, auf die überaus fruchtbaren und in ihrem vollen Umfang wenig bekannten deutsch-englischen Musikbeziehungen hinzuweisen.

Daß aber das Hallé-Orchester unter Sir John Barbirolli nach Hagen gekommen war, um dort im Stadttheater sein Jubiläum mit einem Festkonzert zu feiern, muß füglich als ein künstlerisches Ereignis von geschichtswürdigem Rang vermerkt werden. Es war ein festlicher Abend der Repräsentation, aber auch ein Abend der ausstrahlenden Atmosphäre. Und als Barbirolli nach den endlosen Schlußovationen zum Publikum sprach, nicht feierlich, sondern mit angelsächsisch trockenem Humor, da lösten sich für das Publikum die Schwierigkeiten der Sprachverständigung in spontane Zuneigung und pure Herzlichkeit auf.

Der Hagener Organistensohn Carl Friedrich Halle, an den im Hagener Theater eine Ausstellung von Lebensdokumenten erinnerte, ist heute einigermaßen unbekannt. Dennoch war er als Pianist und Dirigent eine der angesehensten Persönlichkeiten der musikalischen Romantik. Mit neun Jahren hat er in einem Konzert unter Spohr in Kassel gespielt. Der Beethovenbiograph Schindler, der ihn in Paris hörte, rühmt ihn als einen der angesehensten Künstler seiner Zeit. In der Tat, wer mit einem Chopin und Berlioz in langjähriger Freundschaft verbunden war, wer ständigen Umgang mit Liszt, Meyerbeer, Donizetti, Paganini und Wagner hatte, der muß schon ein höchst markanter Zeitgenosse gewesen sein.

Seine ausgedehnten Konzertreisen führten ihn bis nach Südafrika und Australien. Er war Ehrendoktor der Universität Edinburgh und wurde 1887 geadelt. Sein Name lebt in dem von ihm 1858 gegründeten Orchester von Manchester weiter. Und nicht nur sein Name, sondern auch sein Geist. Bis heute ist es unverändert ein Hallé-Orchester, wozu ein witziger Engländer in Hagen bemerkt hat, es sei wie bei einem guten Regenschirm: der Überzug müsse hin und wieder erneuert werden, das Gestell aber bliebe immer dasselbe.

Mit der Tradition des Orchesters verbindet sich seit langen Jahren die des zum Engländer gewordenen John Barbirolli, der spürbar die Dirigentenüberlieferung eines Toscanini weiterführt. Mit ebenso oft ausholenden wie energisch zusammengegriffenen Bewegungen überträgt er den eisernen Toscanini-Willen auf das Orchester: fast ein romantisch skurriler Kapellmeister Kreisler von bedeutender Suggestionskraft. Die Siebente von Beethoven gibt er in großem, herrischem Zug, hier und dort von dem uns Geläufigen abweichend, wenn er das Toscanini-Ideal des Nach=Noten=Musizierens praktiziert.

Die Freischütz-Ouvertüre, mit der Hallé einst in Manchester sein Gründungskonzert eröffnet hatte, stand am Anfang des Hagener Jubiläumskonzertes. Die anderen Werke des Abends: das zeichnerisch feine Intermezzo aus „Fennimore and Gerda“ — von Delius und Elgars wohlbekannte Enigma-Variationen — beides in mancher Hinsicht wieder beredte Zeugnisse für fruchtbare deutsch-englische Wechselbeziehungen.

Das Hallé-Orchester machte seinem Ruf alle Ehre. Hervorragend klangschön die Holzbläser, voran Oboe und Flöte. Ausgezeichnet auch die Blechbläser. Die Streicher entfalten Schwung und realistische Kraft (die ersten Violinen sind nicht von letzter Präzision). Wie immer in englischen Orchestern, wirken Frauen in größerer Zahl mit, Streicherinnen, eine Oboistin, eine Hornistin und — wahrhaftig — eine Paukerin. Die schlagfertige Dame erwies sich als ein Orchesterjuwel ersten Ranges. Mit ihrer überragenden Technik steht sie den Paukern der besten Orchester nicht nach, als musikalische Persönlichkeit übertrifft sie alle. Dergleichen dezentem Farbenspiel hat man auf der Pauke noch nie gehört.

Die Kontinental-Tournee des berühmten Orchesters führt hauptsächlich in östliche Länder, nach Österreich, Polen und der Tschechoslowakei. E.

Tübinger Musiktage

Das Gesicht der Tübinger Musiktage hat sich in den Jahren ihres Bestehens mehrfach gewandelt. Die Ursache dafür ist nicht allein in der Autorität des Programmberaters zu suchen, der jährlich wechselt, sondern auch in der Einsicht, daß eine regionale Begrenzung unmöglich aufrechterhalten werden konnte, sollten die Musiktage überhaupt lebensfähig bleiben. In diesem Jahr übernahm — leider erst recht spät — Karl Amadeus Hartmann die beratende Funktion. Da sich das Interesse eines breiteren Publikums ohnehin immer nur auf die durch die Interpreten attraktiven Konzerte erstreckte, beschränkte man von vornherein die Zahl der musikalischen Veranstaltungen. Ein Gastspiel der Städtischen Bühnen Heidelberg brachte Rolf Liebermanns „Schule der Frauen“ in einer ansprechenden Aufführung. Weniger Anklang fand das beschämend leere Konzert des Bläserquintetts des Kölner Rundfunksymphonieorchesters und Charlotte Zelka (Klavier) mit dem Quintett op. 26 von Schönberg, der 5. Klaviersonate von Krenek und (unter Leitung des Komponisten) den „Zeitmaßen“ von Karl-Heinz Stockhausen. In der musikalischen Substanz und in der Qualität der Interpretation gleichermaßen bedeutend waren die zwei den sechs Streichquartetten Béla Bartóks gewidmeten Konzerte des Végh-Quartetts. Dagegen enttäuschte das Konzert Hermann Scherchens mit den Gravesaner Solisten insofern, als es anscheinend nach der Absage des Niedersächsischen Symphonieorchesters in der Eile nicht mehr gelingen sollte, ein stilistisch ausgeglichenes Programm zusammenzubringen.

Als sehr glücklich erwies sich die Idee, das Programm der Musiktage auf das Gebiet der Literatur auszuweiten. Ein „Literarisches Gespräch“ zwischen Klaus Ziegler, Walter Jens und Günter Anders, Kurt Hirschfeld und Ernst Schröder über „Das Drama und der Mensch unserer Zeit“, Aufführungen von Dramen Becketts, Frys und Frischs, besonders aber der „Stühle“ von Jonesco durch die Münchner Kammerspiele, riefen das lebhafteste Echo unter den Studenten hervor, das man sich auch für Schönberg, Krenek und Stockhausen gewünscht hätte.

Eine Ausstellung „Henry Moore und englische Zeichner“ ergänzte den Querschnitt durch die zeitgenössische Kunst.

Grundsätzlich bleibt die Frage bestehen, ob für eine Stadt wie Tübingen die bisherige Form der Musiktage das Richtige ist. Die Initiative ist gut, aber es wäre sicher fruchtbarer, etwa nach dem Muster der Münchner „Musica=viva-Konzerte“ durch regelmäßig während des Semesters stattfindende Konzerte neuer Musik allmählich das Bedürfnis danach zu wecken. Das wäre gesünder und lebendiger als die einmalige Konzentration von Konzerten moderner Musik anlässlich der Musiktage.

Tübingen wird von anderen Universitätsstädten um seine ASTA-Konzerte beneidet. Es liegt zwar auch an den niedrigen Eintrittspreisen, daß sich diese Konzerte für die Studenten so großer Beliebtheit erfreuen, aber in erster Linie an den traditionellen und retrospektiven Programmen. Hier allmählich aufzulockern, die Voraussetzungen zum Verständnis der Musik des 20. Jahrhunderts zu schaffen, wäre eine Aufgabe! Was in München möglich war, sollte auch in Tübingen mit seinen 7000 Studenten gelingen können; allerdings kaum auf dem Wege repräsentativer Musiktage.

Helga Böhmer

In Nürnberg

Gegenwarts-Oper und Musica sacra

Auch in der diesjährigen „Woche des Gegenwartstheaters“ in Nürnberg fehlte die traditionelle Uraufführung nicht: das Opernballett brachte zusammen mit einer sehr sorgfältigen Einstudierung des „Orpheus“ von Strawinsky das Ballett „Der Faden der Ariadne“ des seit einiger Zeit in Nürnberg wirkenden Friedrich Schmidt. Schmidts Musik steht auf dem Boden Hindemiths; sie ist klar in der Diktion und nobel im Klang, nicht betont tänzerisch, sondern mehr dramatisch-illustrativ. Der junge Komponist interpretierte sein Werk mit Geschick und Überzeugungskraft; unter der choreographischen Leitung von Hildegard Krämer bewies das Nürnberger Ballett seinen derzeit beachtlichen Leistungsstand.

Bergs „Wozzeck“ — wir haben die Einstudierung bereits gewürdigt — und Egks „Revisor“ waren die weiteren bemerkenswerten Beiträge der Nürnberger Oper. GMD Erich Riede ließ Gogols Komödie von der Egkschen Musik nicht überwuchern, sondern schuf mit dem aufgeschlossen musizierenden Städtischen Orchester und den auch ihren schauspielerischen Aufgaben gut gewachsenen Darstellern ein erfreuliches Gleichgewicht zwischen Handlung und Musik. In der Titelpartie vermochte Cesare Curzi sängerisch zu brillieren, während Arthur Bard als Stadthauptmann um den rechten Ausgleich zwischen Text, Spiel und Gesang mit besonderem Erfolg bemüht war.

Die „Internationale Orgelwoche — Musica sacra“ in diesem Jahr zum siebten Male in ununterbrochener Folge durchgeführt, wurde mit einer Distler-Feier zum Gedächtnis an den 50. Geburtstag des früh verstorbenen Nürnberger Komponisten in der Lorenzkirche eingeleitet. Der Windsbacher Knabenchor und Walther Körner an der Orgel vermittelten ein aufschlußreiches

Bild von dem eigenwilligen und kühnen, dabei in bester protestantischer Tradition wurzelnden Stil Hugo Distlers.

Bemerkenswerte Beispiele der zeitgenössischen Musica sacra bot auch das Fränkische Landesorchester unter Hermann Scherchen mit Werken von Luigi Dallapiccola und Frank Martin. Paul Ben-Haim's „Lieblicher Sänger Israels“ und Serge Prokofieffs „Verlorener Sohn“ waren die eindrucksvollen Beiträge des Städtischen Orchesters unter Riede und des Opernballetts. Im Rahmen eines Orgelkonzerts von Anton Heiller (Wien) sang Ingeborg Reichelt ein durch seine stilklare Haltung beeindruckendes Geistliches Konzert des Nürnbergers Karl Thieme. In weiteren Orgelkonzerten stellten sich u. a. vor: Marie-Claire Alain (Paris), Jaroslav Vozdrazka (Prag) und Hans Heintze (Berlin). Starke Eindrücke hinterließ das Konzert des Niederländischen Kammerchors.

Höhepunkt dieser Orgelwoche war eine klanglich ausgewogene, den architektonischen Aufbau klar herausarbeitende Interpretation der 5. Symphonie Anton Bruckners durch das Bayerische Rundfunkorchester unter Eugen Jochum in der Sebalduskirche. An gleicher Stelle erklang Bachs „Hohe Messe“, deren Chöre die Nürnberger Singgemeinschaft unter Carl Gorvin (Berlin) verhalten und verinnerlicht darbot.

Rudolf Stöckl

„Boris Godunoff“

Josef Greindl und Ursula Schirrmacher in der Städt. Oper, Berlin



Die Schweizer Schriftsteller und Musiker tagten gemeinsam

Wessen Idee es ursprünglich gewesen ist, den Schweizerischen Tonkünstlerverein und den Schweizerischen Schriftstellerverein zu einer gemeinsamen Tagung zusammenzuführen, entzieht sich der Kenntnis des Chronisten. Er kann lediglich feststellen, daß diese Idee gut gewesen, muß gleichzeitig aber bekennen, daß sie beim ersten Anlauf nicht ganz durchgedacht worden ist. Wie immer in einem solchen Falle, gilt es für beide Parteien, gewisse Zugeständnisse zu machen. Es mußten die Tonkünstler darauf verzichten, mit mehr als einem geschlossenen Konzert vor die Öffentlichkeit zu treten. An einem Festort wie Luzern, wo dieses erstmalige Schweizerische Schriftsteller- und Tonkünstler-Fest stattgefunden hat, hätten sie sich sonst zwei-, vielleicht gar dreimal hören lassen. Die Schriftsteller vermißten ihrerseits jenen Ruhepunkt zu ungezwungenem Gespräch, den ihnen sonst der Samstagabend bietet. Zudem fühlten sie sich durch die Komponisten ein wenig eingeengt, weil diese da, wo sie in Erscheinung treten, es auf eine durchdringendere Art tun, als es den Dichtern gegeben ist. Aus organisatorischen Gründen war es nicht möglich gewesen, zum Ausgleich im Theater ein Stück von Friedrich Dürrenmatt oder Max Frisch zu bieten.

Doch all diese nicht laut ausgesprochenen, sondern mehr nur am Rande geäußerten Bemerkungen änderten am Gesamteindruck nichts: daß es gut und nützlich gewesen ist, sich auf diese Weise einmal zusammenzufinden. Namentlich die Aussprachen in geschlossenem Kreis über die Themen „Wort und Ton“, „Die Komposition im literarischen und musikalischen Werk“ und „Gegenwartsprobleme des literarischen und musikalischen Schaffens“ waren in ihrer Anlage vortrefflich, in ihrer Durchführung freilich weniger. Hier war Gelegenheit, Erfahrungen zu sammeln für eine spätere Zusammenkunft, die bestimmt kommen wird. Wie nützlich könnte es beispielsweise sein, wenn sich die Dramatiker des Worts und des Tons einmal an den gleichen Tisch setzten, das unerschöpfliche Thema Libretto vom beiderseitigen Standpunkt aus zu beleuchten! Auf einem andern Gebiet besitzen die Schriftsteller eine auf Jahre zurückgehende Erfahrung. Wann immer sie sich treffen, begeben sie sich in die Schulstuben, vor der aufgeschlossenen Jugend aus eigenen Werken vorzulesen oder sie besonders berührende Probleme zu behandeln. Gerne haben sich die Musiker in diesen nützlichen Brauch eingeschaltet.

Es gab, wie gesagt, nur ein öffentliches Sinfoniekonzert im Kunsthaus, an der gleichen Stätte, an der sich seit zwei Jahrzehnten die Hauptdarbietungen der Internationalen Musikfestwochen Luzern abspielen. Und innerhalb dieses Konzertes gab es bloß ein Meisterwerk zu hören: Conrad Beck's „Herbstfeuer“, sechs Gesänge nach Gedichten von Ricarda Huch, für eine Altstimme und Kammerorchester. Es ist dieses Werk des Dankes für das Zuerkennen des Ludwig-Spohr-Preises der Stadt Braunschweig eine Schöpfung von berückender Schönheit, tief verinnerlicht und dennoch in keiner Weise verschlossen, sehr dankbar auch für eine Sängerin vom Range der Barbara Geiser-Peyer. Dem Komponisten zum Dank gespielt hat

ferner Adrian Aeschbacher das Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester von Heinrich Sutermeister, Zweckmusik von sehr hohem Rang. Einmal mehr eine Enttäuschung hat dagegen der talentierte Armin Schibler geboten, weil er in seiner Sinfonie Nr. 3, *Fantasia Notturna* betitelt, ein zu Beginn abgegebenes Versprechen nicht einzuhalten weiß. Zum Eingang des Abends gab es Talentproben zweier Novizen zu hören, eines Welsch- und eines Deutschschweizers: ein kraftvolles „Hosanna“ des im Orchestre de la Suisse Romande als Oboist wirkenden Genfers Michel Wiblé und zwei Sätze aus einer Serenade für Streichorchester des im obwaldischen Sarnen als Grundbuchverwalter wirkenden Caspar Diethelm. Max Sturzegger war der hervorragende Festdirigent. Innerhalb eines Festgottesdienstes in der hochbarocken Jesuitenkirche erwies sich die „St.-Nikolaus-Messe“ von Albert Jenny als ein prachtvolles A-cappella-Werk, und ganz am Schluß, als die große Gemeinde von Luzern nach Beromünster hinübergewechselt hatte, erfuhr Altmeister Fritz Brun, der noch dieses Jahr seinen 80. Geburtstag wird feiern können, mit dem Vortrag einer Sonate für Violoncello und Klavier eine wohlverdiente Ehrung.

Ebenso verdient war die Verleihung des Komponistenpreises 1958 an Paul Müller-Zürich, weil damit ein mehr in der Stille wirkender Musiker zur höchsten Auszeichnung des Schweizerischen Tonkünstlervereins gekommen ist. Im übrigen weiß man schon jetzt, daß 1959 wieder getrennt marschiert wird. Die Komponisten haben sich bereits für Winterthur entschieden.

Hans Ehinger

35. Deutsches Bachfest in Stuttgart

Die Bachfeste der Neuen Deutschen Bachgesellschaft sind seit einigen Jahren nicht mehr allein auf den Träger ihres Namens und dessen Umkreis beschränkt. Die moderne Musik, soweit sie sich als Bach-Nachfolge im kompositorischen Sinne ausgibt, wird jetzt berücksichtigt, ferner ist in Gottesdiensten das zu hören, was der liturgischen Tradition der protestantischen Kirche entspricht. Neu jedoch war die Einführung dreier Rundgespräche; ihr Gelingen mußte dazu führen, diese Aussprachen auf den nächsten Bachfesten (in Mühlhausen/Thür. und Wien) beizubehalten.

Wenn wir diese Rundgespräche hier an den Anfang stellen, so weil sie auf alle Fälle zeigen, welche Themenkreise gerade akut sind. Die jeweils weit über hundert Teilnehmer diskutierten so unter der umsichtigen Leitung von Professor Hermann Keller etwa zur Bedeutung der Bachkantaten in unserer Zeit: ob der „Sündenfall protestantischer Kirchenmusik“ (Alfred Einstein), nämlich das Eindringen opernhafter Elemente in die Kirchenmusik, uns veranlassen könnte, sie abzulehnen; ob die Kantate, auch ein Produkt jener heute grandios überschätzten barocken Musik (Keller), uns wirklich dem Gotteswort gegenüber konfrontiert. Erkannt wurde die Problematik der Bachkantaten in den zeitgebundenen Texten der Vorträge, doch niemand vermochte zu sagen, inwieweit man hier ändern soll oder darf. Die eine Richtung operierte mit dem Schlagwort: „Seid nicht so engherzig!“, die andersgerichtete argumentierte: „Bach darf nicht angetastet werden“.

Auf einer generellen Ebene fand man sich in der Frage der Aufführung Bachscher Instrumentalwerke, wobei Keller die beiden Frontierungen: hie strenge Werk-treue, dort Bach auf dem Bechsteinflügel, auf den goldenen Mittelweg zu führen versuchte. Gerade hier stieß man zu historischen Problemen vor. Keines der geringsten ist beispielsweise die Frage, ob die alten Instrumente (gedacht war hier vor allem an das Clavichord) überhaupt in unseren Rekonstruktionen so klingen wie früher. Leider splitterte, wie voraus-zusehen, das auf ein allzu verschwommenes Thema wie „Bach und die Musik unserer Zeit“ ausgerichtete dritte Gespräch in eine Apologie für und wider die bei diesem Bachfest aufgeführten Komponisten ab. Es zeigte sich, daß bei vielen Bachfreunden offenbar keine rechten Vorstellungen vom Ausmaß der modernen Musik vorhanden sind. Übrigens schien es reiner Zufall zu sein, daß kein Zwölfton-Komponist auf dem Programm vertreten war.

Die Tageseinteilung der auf sechs Tage berechneten 25 Veranstaltungen war einem streng gegliederten Aufbau vorbehalten, der zunächst eine Mette vorsah, wobei auch Gregorianik in deutschen Umformungen zu hören war. An die Rundgespräche schloß sich jeweils eine Kammermusik an, die von dem Leitgedanken ausging, Bachs Clavierübung möglichst vollständig wiederzugeben. Die etwas indisponierte Aimée van de Wiele bot die Partiten in B-Dur und a-Moll dar, die Goldberg-Variationen gab sie an die einheimische, sehr tüchtige und solide Lisedore Häge-Prätorius ab, die auch die beiden Partiten in D- und G-Dur spielte, Irmgard Lechner stellte sich mit den Vier Duetten vor, die Johann Nepomuk David zuvor mit einer tief in das Wesen dieser kontrapunktischen Formen eindringenden Analyse entschlüsselte, während ein zweiter Vortrag, den Ulrich Siegele hielt, an dem Mangel an Beispielen empfindlich litt. Im übrigen spürte er den Klavierkonzerten Bachs nach, wobei das bekannte d-Moll-Konzert auf eine Vorlage zurückgeführt wurde, die uns unbekannt (italienischer Meister?) ist. Klaus Ekkehard Ibe legte mit dem zweiten Teil der Clavierübung, dem Italienischen Konzert und der h-Moll-Partita eine erstaunliche Talentprobe ab. Ins eigentliche Zentrum dieser Kunst führte jedoch der Nachmittag, der den großen Bearbeitungen des dritten Teiles vorbehalten war (Herbert Liedeker) und in den von Hans-Arnold Metzger gespielten kleinen Orgelchorälen daraus ein Gegenstück fand.

Die große Bewährungsprobe mußten jedoch die Stuttgarter Chöre bestehen. Hier zeigte sich mit aller Deutlichkeit, daß die Bachpflege in Württemberg, deren Aufgabe sich bis vor wenigen Jahren der „Württembergische Bachverein“ angelegen sein ließ, eine würdige Heimstatt gefunden hat. Sie knüpft sich vornehmlich an den Namen von Prof. Hans Grischkat, der mit einem Kantatenabend auch das Bachfest einleitete. Seine wahre Stunde schlug erst mit der Aufführung der h-Moll-Messe, die in der vollkommen überfüllten, erst vor drei Wochen eingeweihten Stiftskirche zwei schlechthin überwältigende Wiedergaben durch den Schwäbischen Singkreis unter Grischkat erfuhr. Damit war der eigentliche Höhepunkt des Festes erreicht, zumal gerade dieses Werk durch Georg von Dadelsen im Festbuch eine neue Datierung und Einstufung erfahren hat, die eine, wenn auch späte Einheit des Ganzen unterstreicht.

An Kantaten hörte man noch (neben denen in den Sonntagsgottesdiensten aufgeführten) die Ratswahl-



St. Lorenz in Nürnberg
(Zu unserem Bericht Seite 519)

kantate, die Stuttgarts „kleine Thomaner“, die Hymnus-Chorknaben, unter Gerhard Wilhelm strahlend sangen, auf weltlichem Gebiet die liebeliche Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, die Agnes Giebel sang, der wir neben Friederike Sailer eine vollkommene Beherrschung der Sopranpartien danken, und den unverwundlichen „Streit zwischen Phöbus und Pan“, der dem falschen Rivalen, August Meßthaler als Pan gleichsam auf offener Szene spontanen Beifall einbrachte. Neben ihm ließ Horst Günters Baß aufhorchen, während Helmut Krebs die meisten Tenorpartien sang. Margarethe Benze und Hanne Münch teilten sich auf die Altpartien auf. August Langenbeck danken wir den musikalischen Streitfall, wobei sich leichte Klänge mit einer Symphonie Johann Christian Bachs einschoben, Karl Münchinger begeisterte seine Hörer neben der Hochzeitskantate mit einer Orchestersuite und zwei Brandenburgischen Konzerten, die er mit den ihm eigenen kräftigen dynamischen Forcierungen wiedergab.

Die ersten problematischen Klänge in dieser Flut des Altvertrauten gab es in dem von Hans Müller-Kray souverän dirigierten Symphoniekonzert des Rundfunks, das neben Bachs Erster Orchestersuite die 5. Symphonie von Johann Nepomuk David vorsah, übrigens in einer im Finalsatz etwas abgeänderten Form. Das Werk, das in Stuttgart einst seine Uraufführung erlebte, forderte erneut zur Diskussion heraus. Einen weiten Umweg zu Bach mußte man bei Davids Choralrequiem machen, das zuerst der Gregorianik und dann der Formenwelt des Spätmittelalters eng verhaftet ist. Der Choral-Cantus firmus durchzieht das nicht immer leicht aufzufassende und in seiner „objektiven“ Klanggewandung manchmal an

Orff erinnernde tieffinnerliche Werk. Heinz Mende, hier wie keiner für große Choraufführungen prädestiniert, forderte dem Philharmonischen Chor alles für diese deutsche Erstaufführung ab. Übrigens brachte Müller-Kray am Schluß seines Konzertes noch Strawinskys Psalmensymphonie, der unbedingt die neueren Werke Strawinskys hätten folgen müssen, da von ihnen her, z. B. „Vom Himmel hoch“, eine direktere Beziehung zu Bach hergestellt ist.

Da wir uns hier aber nicht in Einzelheiten verlieren wollen, sei noch summarisch angefügt, daß immer wieder Motetten- und Orgelstunden stattfanden, und die Teilnehmer zum Schluß des Festes auf Schloß Solitude dem schwäbischen Genius loci, ausgewählter Kammermusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert, lauschen konnten. Dadurch war jeder Charakter der Einseitigkeit vermieden und dem 35. Deutschen Bachfest in Stuttgart jene Weltoffenheit zugebilligt worden, die ihm der Thomaskantor selbst vorgelebt hat. W. I.

„Heimkehr des Odysseus“ in Hannover

Monteverdi-Renaissance

Ein Sonderkonzert des NDR Hannover brachte die deutsche Erstaufführung von Claudio Monteverdis Drama in musica „Il Ritorno d'Ulisse in Patria“ (Odysseus' Heimkehr ins Vaterland) in einer konzertanten Neufassung und Bearbeitung für acht Solostimmen und Orchester von Erich Kraack. Welche Überraschung, der melodischen Schönheit, der dramatischen Leidenschaft und Wahrhaftigkeit dieser Musik zu lauschen, die in Deutschland noch nie, in Italien nur in einer Fassung Dallapiccolas vor etwa 15 Jahren erklungen ist. Die von Kraack suggestiv geleitete Aufführung dieses Werkes aus der Feder des 74jährigen italienischen Meisters (1641) scheint Alfred Einsteins Behauptung zu widerlegen, Monteverdis Unsterblichkeit sei mehr eine historische als eine wirkliche, seine Musik sei nie mehr lebendig zu machen. Gerade das Gegenteil ist der Fall: man wurde staunend gewahr, wieviel dieser Komponist heute zu sagen hat, wie „aktuell“ seine Kunst ist, die mit der Kraft des Neuen vieles vorausnimmt, was Jahrhunderte später Wagner, Verdi, ja sogar Puccini dem musikalischen Theater schenkten.

Erich Kraack (Köln), der in Hannover schon vor Jahren mit einer Bearbeitung des Monteverdischen Frühwerkes, des „Orfeo“, hervortrat, hat die von der Forschung lange angezweifelte, heute aber als Original erkannte „Odyssee“-Komposition durch seine Neufassung zugänglich gemacht. Die konzertante Aufführung — so schön, so gelungen sie war — läßt eine vielleicht bald zu verwirklichende szenische Darstellung erhoffen, denn erst so wäre dieser verdienstvollen Monteverdi-Renaissance die rechte breitere Wirkung sicher.

Kraack weiß als Praktiker genau, daß nur eine unantastbare Aufführung die Größe der arios inspirierten Rezitative, der dramatischen, lyrischen und buffonesken Szenen, der Monologe, der Ritornelle und „Sinfonien“ dieses Werkes erkennen lassen kann. Obwohl die Aufführung drei Stunden währte — es

kann, es muß gekürzt werden —, so war sie doch von einer solchen künstlerischen Konzentration aller Beteiligten, von einer solchen leidenschaftlichen Entschiedenheit getragen, daß die Zuhörer nicht nachließen, Werk und Wiedergabe einhellig zu bewundern. Bei den acht Gesangssolisten gab es keinen Ausfall, wenn man davon absieht, daß die in diesen Aufgaben so erfahrene Altistin Jeanne Deroubaix (Penelope) nicht ihre sonstigen Möglichkeiten eindringlicher Darstellung erreichte. Die vielseitig schillernden Charakterzüge des Odysseus wußte Heinz Hoppe mit tönalem Glanz, mit jugendlich sprühender Elastizität in geradezu musikalisch-visionärem Stil glaubhaft zu machen. Überhaupt die Tenöre: Peter Witsch, Albert Weikenmeier und Naan Pöld! Die Sopranistin Sonja Schöner und die Altistin Mabella Ott-Penetto waren ihren vielseitigen Aufgaben ebenso makellos gewachsen wie der temperamentvolle Eduard Wollitz den „schwarzen“ Baßgestalten.

Mag auch da und dort das buntscheckige oft geradezu „romantische“ Instrumentarium dieser Bearbeitung, wiedergegeben vom Hausegger-Orchester und von Musikern anderer hannoverscher Klangkörper, bei den Puritanern der historischen Stilauffassung Widerspruch erweckt haben, erstaunlich blieb trotzdem, wie feinsinnig Kraack den seelischen Hintergründen des Dramas nachspürte. Wenn man bedenkt, daß Monteverdi keinerlei Instrumentalangaben hinterließ, muß man diesem erfolversprechenden Einrichtungsversuch, der sich zwischen Historie und Gegenwart bewegt, um so höheren künstlerischen Gültigkeitswert für die Praxis zuerkennen.

Erich Limmert

Bartók-Fest in Basel

Den einen Arthur Honegger ausgenommen, gibt es keinen Komponisten unserer Tage, der mit Basel enger verbunden gewesen wäre als Béla Bartók. Er hat drei seiner wesentlichsten Werke zunächst für diese Stadt geschrieben: die Musik für Saiteninstrumente (1936) und das Divertimento für Streichorchester (1939) für das Basler Kammerorchester, die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug (1937) für die Basler Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik; alle drei haben von hier aus die Runde um die Welt angetreten. Alle drei sind selbstverständlich während des siebtägigen Bartók-Festes in Basel erklungen. Darüber hinaus war die Möglichkeit geboten, sich die drei Manuskripte mit des Meisters charaktervoller Handschrift anzusehen; sie wurden vom Bartók-Archiv in New York zur Verfügung gestellt und in einer kleinen Ausstellung im neuen Instrumentenmuseum vereint.

Träger des Festivals war der Verein für Basler Kunst- und Musikveranstaltungen, dem alle wichtigen Konzertgeber der Stadt angeschlossen sind. Der in Bern wirkende Bartók-Schüler Sándor Veress hielt beim Eröffnungsakt die von Chorwerken umrankte Festansprache. Beim ersten Kammermusikabend spielte Hans=Heinz Schneeberger prachtvoll die Solo=Violinsonate, trug Else Stock beispielgebend Klavierstücke

vor und vereinte sich danach mit Yvonne Loriod bei der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. Die Contrasts für Violine, Klarinette und Klavier, der Liederzyklus „Acht ungarische Volkslieder“, gestaltet von der Sopranistin Ira Malaniuk und dem Pianisten Ivan Engel, ebenfalls einem einstigen Bartók-Schüler, bildeten das zweite Kammermusikprogramm.

Gleich das erste der drei Orchesterkonzerte wurde zu einem Höhepunkt des Festes; Hans Rosbaud und das Südwestfunk-Orchester wurden am Schluß in einer sonst nur den großen Stars gewährten Intensität gefeiert. Sie hatten die frühe Tanzsuite und die Musik für Saiteninstrumente in unübertrefflicher Weise vorgetragen und zudem Tibor Varga zum etwas kühlen, doch perfekten Vortrag des, wie man nun weiß, Zweiten Violinkonzertes begleitet.

Das Erste Violinkonzert ist im Konzert des Basler Kammerorchesters erstmals als Ganzes geboten worden, und diese eigenartige Uraufführung unter Leitung des Bartók-Pioniers Paul Sacher, mit dem glänzend disponierten Hans=Heinz Schneeberger als Solist, wurde zum Ereignis. Bartók hat das Werk 1907/08 für seine in Zürich lebende Landsmännin Stefi Geyer geschrieben. Sie hat es nie gespielt, jedoch den Wunsch geäußert, Schneeberger und Sacher möchten es nach ihrem Tode als erste vortragen. Der eine der beiden Sätze wurde vom Komponisten in die „Deux portraits“ hinübergenommen, der andere dagegen blieb bisher ungehört, und wenn das Werk ganze nicht die Rundung späterer Schöpfungen aufweist, so ist es doch ein eindrucksvolles Zeugnis von Bartóks schlichter Größe.

Das Divertimento hatte den Abend eröffnet, eine weitere Entdeckung für Basel ihn geschlossen: die wundersame Cantata profana „Die neun verzauberten Hirsche“, bei deren Vortrag sich zum Kammerchor der Sterksche Privatchor gesellte, während die schwierige Tenorpartie von Fritz Wunderlich gemeistert wurde. Eingerahmt von den „Deux images“ und dem Konzert für Orchester unter Leitung von Hans Münch, hat Paul Baumgartner beim Abend der Allgemeinen Musikgesellschaft das erste Klavierkonzert herrlich geboten.

Und schließlich der Beitrag des Basler Stadttheaters: die einzige Oper „Herzog Blaubarts Burg“ und das Ballett „Der wunderbare Mandarin“. Es wurde vom meist sehr inspirierten Choreographen Wazlaw Orlikowski in seiner Gewagtheit nicht etwa gedämpft, im Gegenteil gefördert, und über gewisse Peinlichkeiten vermochte selbst die hervorragende technische Vermittlung durch alle Beteiligten, vorab durch Eva Bajoratis als Mädchen, nicht hinwegzuleiten. Von bewundernder Geschlossenheit dagegen die Oper, durch Silvio Varviso musikalisch packend gedeutet, durch Max Bignens als Bildgestalter und Willy Duvoisin als Inszenator überzeugend geformt, und mit Ira Malaniuk als Judith und Scipione Colombo als den beiden Rollenträgern von wirklicher Größe.

Das Basler Bartók-Fest wurde zum inneren und äußeren Erfolg. Es soll, vermutlich wieder auf einen Namen ausgerichtet, im Abstand von mehreren Jahren Nachfolger erhalten.

Hans Ehinger

DAS NEUE WERK für Kammerorchester
FORTNER - KRENEK - GENZMER - HINDEMITH

Edition Schott

Vom Holland-Festival

Beim Holland-Festival ist die Zweigleisigkeit einheimischer und internationaler Ansprüche in der Programmgestaltung und der Qualität besonders auffallend. Außerdem bespielt das Holland-Festival das ganze Land und bezieht es in seine Programmgestaltung ein. Die Hauptereignisse finden in Amsterdam, Den Haag und in Scheveningen statt; gleichzeitig sind Veranstaltungen auch in Rotterdam, Utrecht, Arnhem, Haarlem, Delft, Hilversum, Deventer und Nijmegen. Die beiden Opern Schönbergs „Von heute auf morgen“ und „Erwartung“ waren in das Festival eingebaut. Die sehr sorgsame, überaus zuverlässige und überlegene Leitung Rosbauds erhob beide Aufführungen zu Festspielrang; sie überhaupt zur Diskussion zu stellen und eigens für dieses Festival mit großen Mühen und Kosten einzustudieren, zeugt von echter Festspielgesinnung. Das Publikum ging mehr mit in der Buffooper als bei der „Erwartung“; in der Rolle der Frau war Helga Pilarczyk sehr erlebnisstark. Die vier Rollen in „Von heute auf morgen“ hatten E. Schmidt, D. Olsen, H. Schachtmeister und M. Laszlo übernommen. Wenig glücklich waren die Bühnenbilder. Eine vorzügliche Wiedergabe von Schönbergs Variationen für Orchester op. 31 durch das Concertgebouworchester unter Rosbaud rundete die Schönbergtage dieses Festivals ab.

Außer dem „Ereignis Schönberg“ beansprucht die Oper Sem Dresdens „François Villon“ besonderes Interesse, da es sich um die Uraufführung einer holländischen Oper handelte. Dresdens Schüler, der bekannte holländische Komponist Jan Mul, hat die nur in Klavier- und Singstimme hinterlassene Komposition instrumentiert. Nicht ganz glücklich. Man spürt, daß Lehrer und Schüler sich vor allem kirchlicher Musik, die andere Voraussetzungen hat, gewidmet haben. Dresden schrieb den Text seines Werkes selbst in französischer Sprache nach der biographischen Studie über François Villon von Champion und nach Gedichten Villons, die eine Art Autobiographie zusammen mit seinem „Testament“ bilden. Nicht nur der Text, auch die Führung der Singstimmen ist in typisch französischer Manier gehalten. In der Hauptrolle hörte man den jungen begabten Hans Wilbrink, er bot eine elegante schauspielerische Studie, blieb aber an Deutlichkeit der Diktion manches schuldig. „François Villon“ steht zwischen Kammeroper und Singspiel, es hat drei Bilder mit zwei symphonischen Zwischenspielen und ist ein Traumspiel des skizzierten Lebens des seltsamen Poeten François Villon, dem zwischen Genialität und Laster schwankenden, anziehenden Ur-Bohemien des mittelalterlichen Frankreichs, vor allem von Paris. Das Werk ist keine Oper (geschweige denn eine „große“ als welche sie leider inszeniert wurde), sondern ein kammermusikalisches scharmantendes Musikspiel, dessen reizvolle Impressionen expressionistisch hingetupft sind — im entsprechenden Rahmen (etwa Schwetzingen) käme es eher zur Geltung.

Um diese Mittelpunkte rankten sich große und kleinere Konzerte der verschiedenen niederländischen Orchester mit in- und ausländischen Dirigenten und Solisten. Es konzertierte gastweise das Philadelphia-Orchester unter Ormandy. Die junge Düsseldorfer Oper am Rhein gab eine vorzügliche Aufführung von „Ariadne auf Naxos“ unter Erede mit Hanna Ludwig, Christel

Goltz, Ilse Hollweg und Rudolf Schock in den Hauptrollen und „Die Sache Makropoulos“ von Janáček unter Quennet mit Hildegard Hillebrecht als hervorragender Gestalterin der Hauptrolle. In Verdis „Maskenball“ glänzten überragend Gret Brouwenstijn und Eugenia Ratti. Die Niederländische Oper gab einen hübschen „Barbier von Sevilla“.

I. D. Ungerer

Musikfrühling in Preßburg (Bratislava)

Die Hauptstadt der Slowakei, Preßburg (Bratislava), stand im Mai und Juni im Zeichen des traditionellen internationalen Musikfestivals, des „Musikfrühlings in Bratislava“. Die Festwochen finden jedes Jahr gleichzeitig mit dem „Prager Frühling“ statt, doch werden auch einige Programme unabhängig vom Prager Festival aufgeführt. Die diesjährigen Festwochen wurden von der Staatlichen Philharmonie aus Brno (Brünn) und den besten mährischen Gesangsvereinen eröffnet. Sie führten Janáčeks „Sinfonietta“ und die „Festliche Messe“ auf. Die Künstler aus Brno werden heute als die authentischen Interpreten von Janáčeks Schaffen betrachtet. Das zweite Konzert wurde von der Staatlichen Philharmonie Sofia mit dem Dirigenten Konstantin Iljev ausgeführt. Interessant das Programm: Variationen über ein albanisches Thema von Pipkov, die „Inventionen“ von Martinů und die V. Symphonie von Honegger, die großen Erfolg bei den Zuhörern

Eugène Ormandy

Das Philadelphia-Symphonie-Orchester befand sich unter seinem Dirigenten Eugène Ormandy (rechts) auf einer achtwöchigen Europatournee



hatte. Das belgische Kammerensemble konzentrierte sich auf ältere Kammermusik. Das Publikum fand besonderen Gefallen an Scarlattis Serenade „Amor und Venus“.

Zum erstenmal begrüßten wir den englischen Dirigenten Sir Malcolm Sargent. Mit großer technischer Souveränität führte er die Slowakische Philharmonie in Elgars Vorspiel Kokain. Voll Gefühl — beinahe klassisch tschechisch — führte er die II. Symphonie von Dvořák auf und bezauberte uns mit der lieblichen Darbietung von Dohnányis Suite fis-Moll. Die uns schon gut bekannte Französin Jeanne Marie Darré spielte diesmal eine ganze Reihe Komponisten von Chopin bis Ravel. Die Künstlerin hat hier bereits ihre Anhänger, die den poetischen Ausdruck ihres Spiels lieben und zu schätzen wissen, wenn sie französische Meister spielt.

Das ungarische Kammerorchester überzeugte zwar weniger bei der Interpretation alter Meister, siegte jedoch ganz in Bartóks Divertimento. Diese Interpretation Bartóks gehört zu den größten Erlebnissen der Festwochen. Der finnische Dirigent Tauno Hanikainen stand an der Spitze der Slowakischen Philharmonie. Am besten gelang ihm das Violinkonzert von Sibelius mit dem jungen begabten tschechischen Geiger Ladislav Jásek. Tschaikowskys IV. Symphonie spielte er ein wenig kühl, jedoch geschmackvoll, und stellenweise, vor allem in den langsamen Sätzen, lernten wir einen neuen Tschaikowsky kennen. Das slowakische Publikum nahm mit Dankbarkeit an, daß er auch das Vorspiel „Die Janošík-Burschen“ des slowakischen Komponisten Alexander Moyzes aufführte. Er erfaßte vor allem dessen programmatischen Inhalt und feilte besonders die poetischen Stellen des Werkes aus.

Zu den interessantesten Konzerten gehörte das Konzert der Slowakischen Philharmonie mit dem belgischen Dirigenten Edgar Donneux. Die Premiere des „Konzertes für Orchester“ von einem der ersten slowakischen Komponisten Dezider Kardoš war zu hören. Das Werk enttäuschte weder die Erwartung der Kritiker noch die des Publikums. Es wächst aus den nachimpressionistischen Strömungen hervor, erinnert stellenweise an den Stil Bartóks, dominiert jedoch durch die Persönlichkeit des Komponisten und die fein eingefügten slowakischen Intonationselemente.

Wie jedes Jahr kam die Tschechische Philharmonie mit ihrem Chef Karel Ančerl nach Bratislava. Der größte Genuß ihres Konzertes war die Interpretation von Janáčeks symphonischer Dichtung „Taras Bulba“. Das Festival wurde mit Beethovens IX. Symphonie abgeschlossen. Das besondere Interesse war auf den Gastdirigenten Hermann Scherchen gerichtet. Seine Wiedergabe der Symphonie ist ganz anders als die der tschechoslowakischen Interpretations-Tradition. Scherchen spielt vor allem die schnellen Sätze rascher, und im letzten Satz steigert er den Ausdruck sogar bis zur Leidenschaftlichkeit. Seine Wiedergabe reißt durch seine Eruptivität und seinen mächtigen Aufbau fort. Um den Erfolg haben sich auch die ersten Solisten des Nationaltheaters in Praha und Bratislava sowie der ausgezeichnete gemischte Chor der Slowakischen Philharmonie verdient gemacht. Trotz des Erfolges der Festwochen wünschen wir, daß die kommenden Festwochen noch reichhaltiger sein mögen, vor allem in der Aufführung zeitgenössischer Werke des In- und Auslandes.

Zdenek Nováček

»Il Tesoro«

Uraufführung an der Römischen Oper

An der Römischen Oper wurde die schon in der vorigen Spielzeit angekündigte Commedia lirica „Il Tesoro“ (Der Schatz) von Jacopo Napoli uraufgeführt. Jacopo Napoli (geboren 1911 in Neapel) studierte am Konservatorium San Pietro a Majella in Neapel. Er ist heute Direktor dieses berühmten Instituts. Sein Hauptschaffensgebiet ist die Oper. „Der eingebildete Kranke“ (nach Molière) hatte bei der Uraufführung 1939 großen Erfolg und ist auch über verschiedene deutsche Bühnen gegangen. Seine Oper „Mas' Aniello“ gewann einen Preis bei einem Wettbewerb der Scala im Jahre 1951.

„Il Tesoro“ entstand kurz nach dem Krieg und erfuhr späterhin eine Überarbeitung. Wie fast alle Opern Neapols spielt auch diese Komödie in Neapel. Der Verfasser des Textbuches, Vittorio Viviani, hat sich eingehend mit dem Studium des neapolitanischen Volkscharakters befaßt; ein lebendiges, lesenswertes Libretto ist entstanden, das auch poetischer Züge nicht entbehrt.

Wir befinden uns im Jahre 1834, das Textbuch sagt „im romantischen Neapel“. Die Gestalten, die auf der Bühne erscheinen, sind echte „Typen“, sie entstammen letztlich der alten Commedia dell'Arte: so etwa der Cantastorie (der Geschichtenerzähler bzw. -sänger, die eigentliche Zentralgestalt der Oper) — die Wucherin — der Wirt — der Liebende — das Mädchen.

Es geht um einen Schatz, den sich der alte Policarpio mit ins Grab geben ließ. Sein Sohn, Armando, aufgebracht über diese Anordnung, gibt das Geheimnis im Hafen von Neapel allem Volke preis. Diese Neuigkeit erregt die Gemüter auf das äußerste. Im Laufe der Handlung kommt es zu einem Raub des Schatzes durch Armando bzw. zu einem versuchten Raub durch verschiedene andere Personen, die denn auch alle festgenommen werden. Bei der Gerichtsverhandlung stellt sich jedoch heraus, daß die Kassette nur Staub enthält und einen Brief, in dem es unter anderem heißt: „Ihr Nachkommen, wundert Euch nicht, wenn das Gold sich in Staub verwandelt hat, das ist der Lauf alles Irdischen; denn nur in der Arbeit kann der Mensch seinen Schatz finden.“ (Ironie mischt sich in diesen Ratschlag, wenn er gerade in Neapel gegeben wird!) — Die Gerichtsverhandlung löst sich auf; nur die Kassette bleibt geöffnet in der Mitte des Saales stehen, ein armseliges, unnützes Objekt.

Der erste Akt — Hafenplatz von Neapel — wird vorwiegend aus ethnischen Quellen gespeist, wobei, wie es dem italienischen Volkscharakter eigen ist, die Stimmung zwischen Ausgelassenheit und Melancholie hin- und herschwankt. Dagegen herrscht im zweiten Akt — Platz vor einer Schänke in der Nähe des Camposanto, wo all die „Räuber“ sich unabhängig und unbemerkt voneinander einfinden — wirkliche „romantische Atmosphäre“. Diese wird von der Musik untermauert, aber nicht wirklich getragen, so etwa die bezaubernde Szene mit den beiden ausgehungerten Künstlern — den „armen Intellektuellen“ — (Miserino, der Dichter, und Procopio, der Musiker), zwei rührende alte, unschuldige Seelen, die ungewollt in die Affäre hineingezogen werden. Während der dritte Akt — auf dem Camposanto — lediglich von der „Friedhofsatmo-

sphäre“ lebt und musikalisch wenig Interessantes bringt, ist der vierte Akt — die Gerichtsverhandlung — musikalisch am stärksten. Die Chöre vor allem sind außerordentlich lebendig, und der „moralische“ Schluß erfährt eine wirkliche musikalische Ausdeutung. Dramaturgisch ist dieses Finale jedoch nicht unbedingt glücklich, das spürte man auch am Beifall, der nach den ersten drei Akten weitaus lebhafter war.

Wie schon angedeutet, ist es ein Charakteristikum dieser Musik, daß sie in gewissem Sinne im „Hintergrund“ bleibt. Vorrang hat in dieser Oper die Szene, die Aktion. Man hat den Eindruck, daß Napoli sich bewußt zurückhält; dadurch verliert seine Musik jedoch an Eigenleben. Die Musik knüpft an die neapolitanische Oper des 18. Jahrhunderts an, etwa an die Technik eines Paisiello, an seine Manier, Abschnitte oder Takte mehrmals zu wiederholen bzw. in anderen Tonarten oder leicht variiert oftmals hintereinander erscheinen zu lassen. Das musikalische Aufleben des „Settecento“ muß hier freilich mit allen Einschränkungen verstanden werden, in modernem Gewande, wozu die offensichtliche Vorliebe Napolis für Quartengänge gehört. In den lyrischen Szenen sind Anklänge an Puccini mit viel Geschmack eingefügt. Die Oper wird zum großen Teil von einem Parlando-Stil beherrscht — einem akzentuierten Sprechgesang über einer vielfach sinfonischen Orchestersprache. Der Orchesterklang leidet trotz instrumentaler Durcharbeitung zuweilen am zu dick besetzten Apparat.

Trotz all dieser Einschränkungen hat die Oper viele positive Seiten aufzuweisen, nicht zuletzt diese, daß sie aus dem Volksleben genommen ist — man also echtes, pulsierendes Leben darin spürt; und es mag ein Zeichen für die Ursprünglichkeit des modernen Italieners sein, daß ein solches Werk in den ersten Nachkriegsjahren entstehen konnte.

Die Aufführung selbst war mit viel Liebe — viel Hingabe vorbereitet. Unter Oliviero de Fabritiis kluger und belebender Leitung seien Sänger wie Tito Gobbi (Cantastorie) und Giacinto Prandelli (Armando) besonders hervorgehoben. Sehr geglückt die Szene von C. M. Cristini. Regie führte der Librettist.

Die römische Presse verhielt sich zurückhaltend — vorsichtig, besonders in der Beurteilung der musikalischen Substanz.

Ingrid Samson

Kopenhagen

Zu den beliebtesten Werken in Dänemark gehört Händels „Messias“; das berühmte Oratorium wurde vom Akademischen Chor und Orchester unter W. Meyer-Radon auch in der vergangenen Saison aufgeführt. Ebenfalls im Dom war das Bachsche Weihnachtssoratorium zu hören. Arne Bertelsen dirigierte den Kopenhagener Kammerchor und das Pro-Musica-Orchester. Kammersänger Frans Andersson gab an der Spitze des Studentengesangsvereins ein Konzert in Tivoli. Sehr effektiv wurde „In Taberna“ aus Carmina burana von Orff vorgetragen. Der Solist hatte einen Sondererfolg mit Kiplings „On the road to Mandalay“ in der Komposition von Oley Speaks.

Ausländische Solisten und Ensembles waren bei uns zu Gast. So hörten wir das Zürcher Kammerorchester

unter Edmond de Stoutz mit Werken von Mozart und Bartók. Gymnamusa, eine Musikinstitution für die Gymnasien, zeigte bei ihrem Kammermusikabend höchste Musikkultur. Das neue Dänische Streichquartett bot Werke von Haydn, Schumann und Bartók. „Musik zwischen Malerei“ heißt eine neue Vereinigung, die alle 14 Tage moderne Musik im Staatsmuseum aufführt, besonders Schönberg, Webern, Berg und Apostel. Die Sängerin Jolanda Rodio trug verdienstvollerweise Lieder dieser Komponisten vor. Victor Schiöler, unser einheimischer Klaviervirtuose, hatte ein Programm mit dem Motto „Tanzrhythmen in der Klaviermusik“ zusammengestellt, in dem mit Werken von Bach bis Ravel das Thema beleuchtet wurde. Die Form dieses Konzertes war hervorragend und lehrreich.

Im Radio Dänemark dirigierte Rafael Kubelik vier klassische Konzerte; wir hörten Dvořáks „Stabat mater“ und Mahlers 9. Sinfonie. Der feinfühlig interpret französischer Musik, Albert Wolff, leitete Konzerte u. a. mit Werken von Berlioz und César Franck. Nicolai Malco hat sich besonders der modernen Musik angenommen: Schönbergs Violinkonzert wurde von Tibor Varga gespielt. In seinem letzten Konzert dirigierte Malco Bartóks Oper „Ritter Blaubarts Burg“ mit den dänischen Solisten Karen Heerup und Mogens Wedel.

Die Oper hat im letzten Jahr einen großen Aufschwung genommen und verfügt über viele schöne und junge Stimmen. Einen besonderen Erfolg hatte Rossinis „Aschenbrödel“. Die Aufführung wurde von dem neuen italienischen Kapellmeister Bruno Bartoletti geleitet, Frau Gardelli sang die Titelrolle, überragend war ihre Leistung als Koloratursängerin. Neu im Repertoire war Massenets „Werther“, wobei es uns unverständlich ist, weshalb man dieses Werk ausgegraben hat. Verdis „Falstaff“ wurde unter Bartoletti hervorragend gegeben. Höhepunkt war „Das Mond-Renntier“ in der Regie von Carl Ebert. Niels Juel Bondo ist ein brillanter Figaro, und die Susanna von Kirsten Schultz hat Intelligenz und Grazie, als Cherubin war allerliebste die sehr gut singende debütierende Ellen Winther. Ein neues Ballett zu der Musik „Das Mond-Renntier“ von Riisager wurde in der Choreographie der Schwedin Birgit Cullberg aufgeführt. Das Sujet ist einer Volksweise entlehnt. Besonderen Erfolg hatten zwei debütierende Ballettstars.

Zum neunten Male feierte Kopenhagen sein Ballett- und Musikfestival. Es stand unter wenig glücklichen Vorzeichen, denn durch Krankheitsfälle mußte das Programm öfters geändert werden. Als Eröffnungsvorstellung sah man im Königlichen Theater das Ballett „Romeo und Julia“ von Prokofjeff in der Choreographie von Ashton, das schönste Ballett, das je im Theater gegeben wurde. Das Ballett war im Festprogramm reich vertreten, die einzige Oper dagegen war Verdis „Maskenball“; die neuen jungen Stimmen Bonna Söndberg (Amelia), Niels Möller und Kirsten Schultz (Page) führten sich vorteilhaft ein. Unter den vielen Konzerten war das der Königlichen Kapelle in Tivoli in Anwesenheit des Königspaars besonders bemerkenswert. Ferenc Fricsay hatte das Orchester zu einem Ganzen mit der Musik zusammengeschweißt. Höhepunkt waren Bartóks Concerto und Tschaikowskys Sechste. In Tivoli spielte Yehudi Menuhin das Violinkonzert von Brahms, im gleichen Konzertsaal fand eine Sibelius-Ehrung statt. Das

Tivoli=Unternehmen schloß mit einem bezaubernden Lumbye=Abend.

Ein stilvolles Bachkonzert mit dem Collegium musicum unter Lavard Friisholm fand in der Glyptothek statt. In der Christiansborg Schloßkirche sang der Kopenhagener Knabenchor Bach=Kantaten, von seinem Stifter Mogens Wöldike geleitet. Im Radiohaus hörte man ein Konzert mit moderner dänischer Musik (Holmboe, Schultz, Koppel). Das Radio=Orchester gab in Tivoli ein Carl=Nielsen=Programm mit dem Hauptwerk „Hymnus Amoris“ unter Mitwirkung von jungen Opernstimmen. Im Kunstmuseum des „Grünen Hofes“ erklang klassische und moderne Kammermusik. In der Schloßkapelle in Hillerød wurden auf der historischen Compenius=Orgel von 1610 Werke des 17. Jahrhunderts vorgeführt. In der Hamlet=Stadt Helsingør gab es ein Buxtehude=Konzert in der Olai=Kirche mit dem Orgelspiel von Finn Viderö unter Mitwirkung des Studentenchors. Abends bei Kerzenlicht fand in der Kronborg=Ratsherren=Halle ein Konzert statt; Else Brems sang Lieder von Schubert, und das neue dänische Streichquartett bot Kammermusik von Haydn und Mozart.

Alma Heiberg

Die Oper in Dresden

Mit dem „Rheingold“ schuf der impulsive Lovro von Matačić einen glücklichen Auftakt zur ersten Nachkriegseinstudierung des Nibelungenrings. Alfred Eichhorn, von dem Berliner Bühnenbildner Hainer Hill sinnvoll unterstützt, betreute die Inszenierung, die Abstraktionen und Naturalismen vermied. Die Verwendung von Schleierprojektionen erwies sich ebenso als ein Vorzug wie die Synchronisierung der Rheintöchter=Szenen durch Damen des Balletts, während die Sängerinnen hinter einem Rheinfelsen placiert waren. In der Besetzung blieb kaum ein Wunsch offen. Kräfte des eigenen Ensembles — durch Anton Metternich, Städtische Oper Berlin, als idealen Alberich und die sonore Erda der Jugoslawin Marianne Radev verstärkt — trugen die Aufführung: Theo Adam bzw. Manfred Huebner als Wotan, Helmut Schindler ein quicklebendiger Loge, Johannes Kemter ein komödiantisch begabter Mime. Zweckmäßig gewählt waren auch die anderen Rollenträger, u. a. Ruth Lange (Fricka), Sieglinde Feise (Freia), Hans Löbel, Gerd Hösel, Fred Teschler und Christian Pötzsch. Das Schönste war die Gesamtleistung, an der wiederum die Staatskapelle, Wagners „Wunderharfe“, hohen Anteil hatte.

Spät kam die Neuentdeckung von Prokofieffs satirischer Märchenoper „Die Liebe zu den drei Orangen“, in Amerika entstanden, 1921 in Chicago uraufgeführt, 1925 in Köln erstmalig auf europäischem Boden gegeben, dann aber bald (nach Leningrader und Berliner Aufführungen) in Vergessenheit geraten. Zur Zeit herrscht eine Art Prokofieff=Renaissance, die das Bild des Instrumentalkomponisten vorteilhaft ergänzt. Pilsen (ČSR) brachte den „Spieler“, Leipzig die „Verlobung im Kloster“, Dresden nunmehr — als Erfolgs= und Paradestück — die „Liebe zu den drei Orangen“.

In dem jugoslawischen Regisseur Hinko Leskovsek a. G. war ein Prokofieff=Kenner von Format gewonnen,

der das reizvolle Werk in einer vorteilhaften, von Eberhard Sprink und Jürgen Beythien verfaßten deutschen Übersetzung präsentierte und sich dabei auf seine Erfahrungen in Laibach und der Grande Opéra stützen konnte. Ein Prolog und vier Akte, Haupt= und Nebenhandlung à la Goldoni und Gozzi, auf der Bühne der märchenhafte Entwicklungsgang eines verzogenen Prinzen, der nur durch das Lachen von seiner Krankheit, der Hypochondrie, geheilt werden kann. Der musikbesessene Regisseur sorgte dafür, daß seine Einfälle nicht die Musik überspielten. Unter Rudolf Neuhaus wurde sauber gesungen und gespielt. Die Wogen der Begeisterung gingen hoch, das ganze Ensemble war an dem Erfolg beteiligt. Zwei „Helden“ in dem Tutti: Harald Neukirch, ein jugendlicher Tenor als Märchenprinz, und Karl=Friedrich Hölzke als Trufaldino, ein Weggenosse à la Papageno.

Neues Musiktheater vermittelte die Landesoper mit Brecht/Dessaus „Verurteilung des Lukullus“, die 1951 anlässlich der Berliner Uraufführung als „Verhör des Lukullus“ damals noch „verurteilt“ worden war. In der Neufassung ist die Fragestellung verschärft. Krieg oder Friede ist das große Thema, das in den Gerichtsszenen der Unterwelt verhandelt wird und mit der Verdammung des negativen Helden, des Feldherrn Lukullus, endet. Die Musik unterstreicht den aktuellen Charakter dieses Zeitstückes. Textverständlichkeit ist oberstes Gesetz. Das Fehlen einschmeichelnder Klänge und kantabler Instrumente, Profilierung der Deklamation und differenzierte Verwendung des Schlagzeuges prägen dieses „Lehrstück“, dessen klar erkennbare „Formen“ durchaus noch den Begriff „Oper“ rechtfertigen. Die Landesoper hatte ihren großen Abend, der seither schon manche Wiederholungen, auch auf einer Tournee nach der ČSR, gefunden hat. Fritzkurt Wehner, unverwundlich wie je, stellte den Titelhelden dar,

Die junge Geigerin Edith Peinemann



Elisabeth Korbler das Fischweib, Rolf Büttner den auf der Vorbühne postierten Sprecher. Regie (Dieter Bültner-Marell) und musikalische Leitung (Dirigent: Herbert Nerlich; Chöre: Fritz Liebscher) sorgten für eine eindringliche Wiedergabe.

Seltenheitswert hatte eine auf Stilisierung bedachte Inszenierung (Bültner-Marell) von Verdis „Macbeth“, für die das Institut allerdings mancherlei Vorzüge in die Waagschale zu werfen hat; doppelte bis vierfache Besetzung wesentlicher Rollen und einen mit jeder Faser der Partitur sachgemäß vertrauten Dirigenten: Herbert Nerlich.

Auch die Tanzbühne hat Fortschritte gemacht. Neben Prokofieffs „Romeo und Julia“, Egks „Abraxas“, Karl-Rudi Griesbachs „Schneewittchen“ und Vaclav Kašlíks folkloristischem „Janošik“ beanspruchen zwei neuere Werke einiges Interesse. Griesbach tendiert in seinem Gottfried-Keller-Stoff „Kleider machen Leute“ eindeutig zum Handlungsballett, bei dem Musik, Libretto und Bewegung einander dramaturgisch zugeordnet sind. Der Prager Julius Kalaš bewies in seinem „Fest in Coqueville“, einem nach Emile Zola angelegten und an die nordfranzösische Küste verlegten „Romeo-und-Julia“-Thema, gesunden Theaterinstinkt und farbige Orchesterpalette — freilich: mit wenig eigenständigen Einfällen. Beste Tänzerin war Gisela Gantert, ein Name, den man sich merken sollte. Der Chefdirigent der Prager Staatsoperette Rudolf Kvasnica, leitete beide Aufführungen mit Umsicht und Verve.

Hans Böhm

Zwischen Mozartwoche und den Festspielen

Salzburg

Die Mozartstadt Salzburg hat ihre sommerlichen Festspiele, ihre von der Internationalen Stiftung Mozarteum 1956 ins Leben gerufene Mozartwoche, die alljährlich im Umkreis des Geburtstages des Meisters am 27. Januar stattfindet, und als dritte festliche Veranstaltung den „Musikalischen Frühling in Salzburg“. Die Konzertreihe stand — wie auch die kommende 1959 — unter dem Kennwort „Die Wiener Klassik“ und bedeutete eine eindrucksvolle Zusammenfassung der sog. Salzburger Schloßkonzerte, welche die heimische Konzertdirektion Siegfried Hummer nun bereits im vierten Jahre durchführt. Mit bemerkenswertem Idealismus auf seiten von Leitung und Ausführenden wird der Gedanke des Intimen und der vollständigen Übereinstimmung von Raum und Werk durchgeführt, in Räumen, die das Hofkonzert der Barockzeit wieder aufleben lassen und die z. T. noch nie für derartige Zwecke benutzt wurden. Da ihr Fassungsvermögen mehr oder weniger begrenzt ist, kann der Charakter des Festlich-Erlesenen ebenso zwingend betont werden wie durch den strahlenden Kerzenschimmer, den reichen Blumenschmuck und die lebenswürdigen Honneurs des gastgebenden Veranstalterpaares. Als Aufführungsorte dieser Art können wir den Marmorsaal im Schloß Mirabell mit seinem herrlichen Treppenaufgang nennen, der nur 200 Besucher faßt. Genau soviel Plätze weist der Konferenzsaal der Residenz auf, während der danebenliegende Rittersaal 300 Personen faßt. Es ist schon

ein besonderes Erlebnis, mit dem Blick auf den erleuchteten Residenzbrunnen in diesem Saal Mozartschen Klängen zu lauschen und in der Pause den angrenzenden Carabinieri-Saal als Foyer benutzen zu können. Für die mehr der Hausmusik zuzurechnenden Konzerte wurde auch der Tanzmeistersaal in Mozarts Wohnhaus gewählt, der recht stilvoll restauriert wurde und gar nur 80 Zuhörern Raum gewährt. Kein Wunder also, daß in einigen Fällen die Werbung eingeschränkt werden mußte, um einer Überfüllung vorzubeugen. Im übrigen war es ein bemerkenswert sachverständiges Publikum, in dessen Reihen die Ausländer aus aller Herren Welt überwogen.

Auch bei der Ausführung war die Idee des Intimen und der kleinen Form maßgebend. Man wollte selten gehörte Kostbarkeiten in der historischen Originalbesetzung bringen. Die Gesamtplanung des Programms und ein großer Teil der Durchführung war Wilhelm Stross aus München zugefallen. Er trat hier als Primgeiger seines Streichquartetts in Erscheinung, als Solist (Mozarts A-Dur-Violinkonzert KV. 219) und als Leiter des Kammerorchesters der Salzburger Schloßkonzerte. Dieser hervorragende Klangkörper wechselte im Verlauf dieser drei Wochen zwar einige Male die Besetzung, blieb aber dank der Meisterschaft von Wilhelm Stross seinem Grundcharakter ständig treu. Seine Spitzenbesetzung waren drei hochwertige Streichquartette (Stross-Quartett, Zagreber Streichquartett und Salzburger Mozartspieler) sowie die Prager Bläserprofessoren. Die beste Leistung dieses Orchesters war die Interpretation von Mozarts A-Dur-Sinfonie KV. 201, die im Schlußkonzert noch einmal wiederholt werden mußte. Im gleichen Konzert erspielte sich der Leiter des Zagreber Streichquartetts, Josip Klima, mit Mozarts G-Dur-Violinkonzert KV. 216 einen verdienten Erfolg.

Die Prager Bläserprofessoren heißen mit ihrem eigentlichen Titel „Professorum Conservatorii Societas Cameralis“ und haben in dem Flötisten F. Czech einen durch die Makellosigkeit des Tonansatzes, die Atemführung und die Phrasierung überragenden Solisten, der auch mit Mozarts Flötenkonzert in D KV. 314 und bei dem Flötenquartett KV. 286 hervortrat. Die Salzburger Mozartspieler und die Salzburger Bläserkammermusikvereinigung sind mit dem Stil der Wiener Klassik eng vertraut. Besonders stimmungsvoll wirkte das Spiel auf der Terrasse des als Wohnsitz Max Reinhardts bekannt gewordenen Schlosses Leopoldskron. Hier gab es, gespielt vom Kammerorchester der Schloßkonzerte, Mozarts „Posthorn-Serenade“ KV. 320 und die „Kleine Nachtmusik“, die im weiteren Verlauf der Veranstaltung reichlich strapaziert wurde. Aber auch die Serenaden im Mirabellgarten, die vor dem Pegasus-Brunnen stattfanden, entwickelten einen besonderen Reiz.

Am Schluß der Veranstaltung traten zwei Wiener Kammermusikensembles an die Stelle der Prager und Zagreber, das Wiener Philharmonia-Quartett und das besonders hochwertige Wiener Streichtrio. Auch das Salzburger Kammertrio, eine noch junge, ähnlich wie das Trio di Trieste auswendig spielende Vereinigung, vermochte sehr für sich einzunehmen. In einem Punkt näherte sich dieser Musikalische Frühling der Praxis der großen Festspiele, nämlich bei den Konzerten mit geistlicher Musik, die teils in der Peterskirche, teils im Rittersaal der Residenz stattfanden und von dem Salzburger Domchor unter Joseph Meßner bestritten

wurden. Ein sehr fruchtbarer neuer Gedanke war es dagegen, Mozarts „Krönungsmesse“ KV. 317 an jener Stätte aufzuführen, für die sie geschrieben wurde, nämlich in der Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg. Bernhard Paumgartner leitete die Aufführung mit dem Akademiechor.

Noch eine weitere Neueinrichtung ging auf Bernhard Paumgartners Initiative zurück: das neue Freilichttheater im Park der Frohnburg an der Allee nach Hellbrunn. Vor der Wohnhaus-Fassade eines alten Wasserturms ist hier eine Bühne entstanden, die so geschickt in die abgelegene Parklandschaft hineingebaut wurde, daß sie für die Freilichtaufführungen der Opern Mozarts und seiner Zeit prädestiniert erscheint. Hier erklang „Cosi fan tutte“ unter der Regie Paumgartners mit der Camerata und den durchaus bühnenreifen Mitgliedern des Opernstudios der Akademie Mozarteum. Dodi Protero als Despina und Ruth Nixa als Dorabella sind aus dem von Rolf Maedel musikalisch geführten Ensemble hervorzuheben.

Dieser Salzburger Musikalische Frühling hat sich schon heute dank seiner Betonung des Intimen und der kleinen Form einen gesicherten Platz im Rahmen der europäischen Festspiele gesichert.

Hans Georg Bonte

„Dilettant“ wieder ein Ehrentitel

Zur 3. Tagung des „Bundes Deutscher Liebhaber-Orchester“ traf man sich in Darmsfadt, bot Studio-Konzerte, Festakt und Diskussionen. Von nah und fern waren ganze Orchester herangekommen, sich mit neuen Werken vorzustellen. Wenn man berücksichtigt, wie schwer es die Liebhaber haben, eine Tagung groß aufzuziehen, war man erstaunt, immerhin einige bemerkenswerte Akzente zu erfahren, die Anlaß sind, sich grundsätzlich mit den Problemen der Liebhaber-Orchester zu beschäftigen.

Vor allen Dingen durfte man feststellen, daß es den rechten Dilettanten wieder oder noch gibt. Auch darf diese Bezeichnung heute wieder als ein Ehrentitel angesehen werden. Die Beeinträchtigung, die dieses Wort erfuhr, weil man mit ihm Berufsmusiker, die schlecht spielten, verurteilen zu können meinte, ist weitgehend vergessen. Auch das Wort „Laie“ konnte der Übersetzung von „Dilettant“, nämlich: „Liebhaber“ weichen.

Wenn man betont kritisch die Konzerte dieser Tagung verfolgte, konnte man mit großer Freude konstatieren, daß es einen „Könner“ unter den Liebhabern durchaus gibt, daß ein Liebhabermusizieren offenkundig stark an Boden gewann. Selbst der Nachwuchs scheint vorhanden zu sein, denn viele Ensembles, die sich hier vorstellten, waren guten Teils mit jungen Kräften besetzt. Auch die privaten Mäzene, die ein Liebhabermusizieren ermöglichen, sind noch vorhanden. Ohne ihre Unterstützung wäre es um den Liebhaber im Orchesterverband geschehen: öffentliche Unterstützung kann für besondere Zwecke sinnvoll sein, muß aber grundsätzlich abgelehnt werden, da die Freiwilligkeit des Musizierens als entscheidender Reiz dieses Liebhaber-Musizierens niemals verlorengehen darf.

Wir begegneten nicht nur sehr leistungsfähigen Ensembles, sondern auch neuen Werken. So aufgeschlos-

sen sind Liebhaber: sie spielen Werke der Gegenwart! Für jedes Orchester gelten eigene Bedingungen, sie hängen von der Tradition ab, von den lokalen Beziehungen, von den Mäzenen, vor allem aber von dem Dirigenten. Der Dirigent kann für die Leistungskraft, für die Begeisterungsfähigkeit und die Aufgeschlossenheit der Liebhaber-Musiker entscheidend sein.

Jedenfalls sollte man solche Arbeit der Liebhaber-Orchester begrüßen: sie sind das „Salz des Publikums“. Man bemühte sich mit viel Erfolg um die großen Meister der Gegenwart, um Hindemith (seine Trauermusik für Bratsche und Streicher z. B.), Bartók und Strawinsky. Daneben Hessenberg, Genzmer, Fussan, R. R. Klein und Klaus Weber (mit einer strawinsky-nahen Klangbildung bei einer „Shakespeare-Suite“ mit reizvollen ironischen Partien). Vor der allzu simplen Spielmusik möchte man die Liebhaber warnen: nur gewichtige Stücke können Werte vermitteln. Und der rein pädagogische Effekt ist begrenzt, zumal man geneigt ist, alles, was man sich erarbeitet, auch öffentlich vorzuführen.

Besondere Erwähnung verdienen der Westerwälder Instrumentalkreis unter E. Schrader, ein zuverlässiges Kammerorchester, das Bad Sodener Orchester unter Götschings intensiver Leitung — ein sehr beachtliches und souverän spielendes Ensemble. Ferner hörten wir mit großer Freude ein recht kultiviertes Spiel bei dem Orchesterverein Stuttgart unter Gerhard Frommels suggestiver Führung. Sehr aufgeschlossen und auch in den Bläsern erstaunlich sicher zeigte sich der Orchesterverein Bingen mit seinem jungen Dirigenten Klaus Weber. Hier fielen die zahlreichen jungen Mitglieder des Ensembles auf, die allerdings auch bei dem Star der Liebhaberorchester, bei dem Akademischen Orchester Berlin, zu finden sind. Dieses ausgewachsene Symphonieorchester läßt sich nicht mehr von einem Berufsorchester unterscheiden. So, wie man von diesem Ensemble unter der mitreißenden und klugen, sehr überzeugenden Leitung Carl Gorrins die „Pulcinella“-Suite Strawinskys und die „Amor-und-Psyche“-Ouvertüre von Hindemith (ein viel zu selten gebotenes, kostbares Werk von 1943) zu hören bekam, sieht der Idealzustand eines Liebhaber-Orchesters aus. Aber dieser ist eine Ausnahme, kein Maßstab, wohl nur in Berlin möglich.

Neben diesen Konzerten, die im Mittelpunkt standen und vom Jubiläums-Konzert des 75jährigen Darmstädter Instrumentalvereins (unter Horst Welter und mit Heinz Schröter als hervorragendem Solisten des neu entdeckten Haydn-Konzertes) festlich und gewichtig ergänzt werden konnten, gab es etwas bescheidener ausgefallene Kolloquien oder Diskussionen. Man erkannte die Schwierigkeit, der sich ein Bund wie dieser der Liebhaberorchester gegenüberstellt, wenn man auf der einen Seite die Vorzüge des nur für sich selbst spielenden Liebhabers herausstellt, auf der anderen Seite aber gefährlich in die Nähe der „berufsmusikalischen“ Betriebsamkeit gerät, weil man mit den Orchestern im Gegensatz zu dem reinen Hausmusiker an die Öffentlichkeit treten will und muß.

Die Tagung war aber nicht nur der Beweis, daß der Dilettant bedeutungsvoll existiert — im Bund sind immerhin etwa hundert Orchester zusammengefaßt —, sondern daß bei ihm kein Ende des freudigen Lernens eingetreten ist. So formulierte es der Präsident des Bundes, der rührige und aufgeschlossene Dr. Georg Mantze aus Berlin. Wir können diesen Gedanken erweitern und zusammenfassend sagen, daß offenkundig auch kein Ende beim Lernen der Freude für den Liebhabermusiker abzusehen ist.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Zeitgenössisches in Südthüringen

Hildburghausen — eine jener kleinen ehemaligen thüringischen Residenzstädte — liegt landschaftlich reizvoll am Südrand des Thüringer Waldes und hat in vielem (z. B. Dialekt, Fachwerkbau usw.) schon fränkischen Charakter. Steht man auf dem Stadtberg, erkennt man ohne Mühe neben der noch thüringischen Feste Heldburg die Coburg und empfindet über die trennenden Grenzen hinweg die Einheit dieser Landschaft und ihrer Kultur. Hildburghausen hat weder in feudal-absolutistischer noch in bürgerlicher Zeit besondere kulturelle Höhepunkte gehabt. Ein Mitglied der herzoglichen Familie, Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen, ist durch seine Privatkanzlei und die Verbindung zu Dittersdorf und Gluck in Wien wie durch seine Mißerfolge als kaiserlicher Feldherr bekannt geworden. Schließlich spielt die Stadt noch eine mehr zufällige Rolle in der Lebensgeschichte Carl Maria von Webers, der sich lange dankbar seines Hildburghäuser Lehrers Johann Peter Heuschkel erinnerte.

Ein Orchester gab es in Hildburghausen bisher nicht (die winzige, nur aus wenigen Hofmusikern bestehende Kapelle der herzoglichen Zeit Hildburghausens hat keine größere Bedeutung); damit auch kein ausgeprägtes höfisches oder bürgerliches Musikleben im herkömmlichen Sinne (wohl aber eine reiche volksmusikalische Tradition, die in einigen Dörfern des Hildburghäuser Gebietes noch lebendig ist oder neuerdings wieder gepflegt wird). 1953 wurde nun mit Unterstützung staatlicher Stellen ein Kreis-Kultur-Orchester (seit 1957 Staatliches Sinfonieorchester Suhl, Sitz Hildburghausen) gegründet. In den vergangenen fünf Jahren hat sich aus bescheidenen Anfängen ein recht erfreuliches Musikleben mit regelmäßigen Sinfoniekonzerten, Opern- und Chorkonzerten entwickelt. Auch in den benachbarten kleinen Industrie- oder Landstädten Südthüringens wie Suhl, Zella-Mehlis, Themar, Schleusingen, Eisfeld, Ilmenau usw. gibt das Orchester regelmäßig Konzerte vor einem immer zahlreicher werdenden Hörerkreis.

Daß die Früchte dieser musikalischen Pionierarbeit so rasch reifen, darf als das besondere Verdienst des tatkräftigen und umsichtigen Dirigenten, Musikdirektor Max Langer, bezeichnet werden. Er hat es außerdem auch verstanden, die künstlerische Qualität des Orchesters von Jahr zu Jahr erheblich zu verbessern. Die seiner Initiative zu dankenden und unter seiner Leitung stehenden „Südthüringer Musiktage“ beweisen die Einsatzbereitschaft Langers für die zeitgenössische Musik. Die bisherigen Musiktage waren in ihren Programmen zum größten Teil auf Werke von Komponisten der DDR und des Auslandes (Bartók, Milhaud, Schostakowitsch u. a.) zugeschnitten. In diesem Jahre wurden fast ausschließlich Werke thüringischer Komponisten aufgeführt. Leo Spies (Berlin), dessen gekonnte, aber stark traditionsgebundene „Sinfonie in D“ gespielt wurde, gehört wie der in Weimar lebende 69jährige Walter Draeger zur älteren Generation. Draeger verbindet in seiner kürzlich in Jena aufgeführten Sinfonie wie in dem in Hildburghausen gespielten „Konzert für Klavier und Orchester“ (Tritonus-Konzert) seine gefühlsmäßig enge Bindung zur Spätromantik mit gemäßigt-moderner Harmonik und oft sehr lebendiger Rhythmik. Der von Brahms inspirierte Mittelsatz und die zwei konzertant-virtuosen Ecksätze beziehen ihre thematischen Impulse und harmonischen Spannungen aus dem Tritonus-Motiv. Prof. Heinz Lamann (Weimar) und das begleitende Orchester setzten sich mit besten Kräften erfolgreich für das recht anspruchsvolle Werk ein. Größere Schwierigkeiten bereitete dem sonst sauber musizierenden Klangkörper das „Konzert für Orchester“ von Kurt Kunert (Erfurt), das an unmittelbarer

Wirkung verlor durch nicht genügende Präzision im Zusammenspiel vor allem der solistisch hervortretenden Instrumente.

Im Abschlußkonzert dominierten Komponisten der jüngeren Generation. Es erklangen Werke von Carl-Heinz Dieckmann (Sinfonisches Vorspiel), Helmuth Riethmüller (Partita für Orchester — an Stelle des durch Verhinderung des Solisten weggefallenen Trompetenkonzerts von Siegfried Kurz), Werner Hübschmann (3 Tänze für Orchester) und Günter Könitzer (Sinfonische Bilder nach dem Schauspiel „Jan Hus“ von Alois Jirasek). Es waren größtenteils handwerklich sauber gearbeitete, aber wegen oft ungenügender Inspiration nicht immer überzeugende Werke. Einen größeren Publikumserfolg hatten die „Sinfonischen Bilder“ von Günter Könitzer, eine ursprüngliche Schauspielmusik mit sehr stark illustrativer Grundhaltung. Der Einsatz für diese neuen Kompositionen bleibt trotzdem verdienstvoll, und die Förderung vor allem der Nachwuchskomponisten sollte auch bei den künftigen „Südthüringer Musiktagen“ beibehalten werden.

An Stelle einer Kammermusikveranstaltung wurde in diesem Jahr ein Chorkonzert in das Programm der Musiktage einbezogen. Es wurde von den Chören der Mittel- und Oberschule Hildburghausen unter Leitung von Richard Braungardt durchgeführt. Beide Chöre, die erst seit einem halben Jahr unter ihrem jetzigen Musiklehrer singen, legten zahlreiche Proben eines erfreulich frischen und zugleich kultivierten Chorgesangs ab. Neben deutschen und ausländischen Volksliedern in Sätzen zeitgenössischer Komponisten, A-cappella-Chören von Orff u. a. umfaßte das abwechslungsreiche Programm noch Chöre mit Orchesterbegleitung (Staatliches Sinfonieorchester Suhl) von Siegfried Köhler und Ottmar Gerster.

Die „4. Südthüringer Musiktage“ in Hildburghausen waren in diesem Jahre erstmalig Auftakt und Beginn der „Woche der Kultur“, in der neben der zeitgenössischen Musik auch das neue Theater- und Filmschaffen wie die bildenden Künste (Kunstausstellung) und die Musik- und Kunsterziehung mit besonderen Veranstaltungen berücksichtigt wurden. Ein wirkungsvoller Höhepunkt dieser Woche war das Gastspiel des Meininger Theaters mit der „Dreigroschenoper“ in dem 1721 erbauten Theater in Hildburghausen.

Hans Rudolf Jung

Lübeck unter Christoph von Dohnanyi

Nach der ersten von ihm vorbereiteten und durchgeführten Spielzeit darf man Lessings Nachfolger, dem jungen Christoph von Dohnanyi, bestätigen, daß er sich in die hanseatische Tradition geschickt eingefügt und durch temperamentvolle Aufführungen die Gunst der Lübecker gewonnen hat. In seiner Programmauswahl, in der das bewährte Alte neben dem (bereits bewährten) Neuen stand, verzichtete er zunächst auf Experimente, denen er als ein in der Entwicklung Begriffener noch nicht gewachsen wäre. Eine Musica-viva-Reihe, welche die durch Lessing zielbewußt begonnene Pflege der zeitgenössischen Musik fortsetzen sollte, kam leider nicht zur Entfaltung.

In der Oper eröffnete Dohnanyi mit einer hinreißenden „Carmen“-Inszenierung; als dämonische Vertreterin der Titelpartie hörte man die Griechin Litsa Liotsi. Starken Anteil am Erfolg darf man Boris Pilato und seinem vorzüglich geschulten Ballett zuschreiben, auch das Orchester musizierte in bester Form. Neben dem „Fliegenden Holländer“, in dem Dohnanyi dem Orchester klanglich allzu freien Lauf ließ, überraschte er mit drei Komödien aus dem Anbruch der neuen Musik: Busonis „Arlecchino“, Strawinskys „Renard“ und

Puccinis „Gianni Schicchi“. Mit leichter Hand von Karl-Heinz Hundorf inszeniert, glückte hier auch musikalisch der Stil der alten Commedia. Noch einmal waren Zeitgenossen mit Orffs „Carmina“ und Strawinskys „Oedipus Rex“ vertreten. Nach den amüsanten „Vier Grobianen“ (Leitung: Walter Schumacher) und „Tiefland“ (Leitung: Fritz Arndt) hörte man noch eine interessante Aufführung von Glucks „Orpheus“ unter Schumacher. Zwei moderne Ballettabende begrüßte man als Bestrebungen um einen anspruchsvollen Spielplan.

Die Städtischen Sinfoniekonzerte unter Dohnanyi begannen mit einer erstaunlichen Wiedergabe der Dritten Bruckner-Sinfonie, die durch starke Konzentration und große Ruhe der Zeitmaße das Ethos dieser Musik sicher erfaßte. Während man in einem Händelschen Concerto grosso im Orchester noch nicht alle stilistischen Forderungen erfüllt sah, bemerkte man in den Palestrina-Vorspielen beim Dirigenten einen guten Kontakt mit der Welt Pfitzners. Besonders kamen Dohnanyis Temperament die „Tänze aus Galanta“ von Kodály entgegen, die ihm, neben Schumanns Vierton, auch bei Gastkonzerten starke Erfolge einbrachten. Die Mitwirkung anerkannter Solisten wie Seemann, Rosl Schmidt, Riebensahn oder junger Nachwuchskräfte wie Edith Peinemann und Gerhard Mantel gaben den Veranstaltungen verstärkte Anziehungskraft. Überraschende Beachtung fand zum Abschluß die Marienvesper von Monteverdi, die Dohnanyi unter leidenschaftlichem Einsatz in der Einrichtung von Walter Goehr mit dem Chor und den Solisten der Städtischen Bühnen aufführte. Trotz der mannigfaltigen Probleme des Monteverdi-Stiles, der eigentlich Spezialisten für alte Musik erfordert, bewältigten die einheimischen Kräfte ihre Aufgaben im Gesamteindruck durchaus überzeugend.

Zwei Gastdirigenten begeisterten die Lübecker: als erster der sehr begabte Heinz Wallberg aus Bremen mit Schubert, Prokofieff und Strauss und, an der Spitze des Hamburger Staatsorchesters, Joseph Keilberth mit Haydn, Strawinsky und Brahms.

Gerhard Hanschke

Musik und Theater in Landshut

Die industrierege niederbayerische Regierungsstadt Landshut, deren kultureller Ruf sich in erster Linie durch das periodisch stattfindende traditionell-historische Volksfest „Die Landshuter Hochzeit“ weit über die Landesgrenzen verbreitete, nahm in den letzten Jahren auch in musikalischer Beziehung einen erfreulich-bedeutsamen Aufschwung, zu dem die Gründung der Gesellschaft „Freunde der Musik“ durch die Verpflichtung prominenter Künstler im bis zum letzten Platz ausabonnierten architektonisch stimmungsvollen Rathaus-Prunksaal wesentlich beitrug. So hörte man in letzter Zeit die Kammersängerin Teresa Stich-Randall, den wundervollen Baritonisten Dietrich Fischer-Dieskau, Suzanne Danco (Sopran), einen köstlichen Liederabend von Hermann Prey, den Berliner Mozart-Chor unter Erich Steffen, Ludwig Hoelscher (Cello) mit Hans Altmann am Klavier, einen gelungenen Duo-Abend von Christian Ferras (Violine) mit Pierre Barbizet (Klavier), unvergeßliche Streichquartettarbitungen; „Quartetto Italiano“, „Parrenin-Quartett“ (Paris), Loewenguth-Quartett und Stross-Quartett.

Das Landshuter Stadttheater wird von der rührigen Direktion Rudolf Kirsch in vorbildlicher Gediegenheit betreut und auf dem Operngebiet vom unter der Leitung des Intendanten Erik Wildhagen und Kapellmeister Hermann von Moreau stehenden Südostbayerischen Städtetheater bespielt, das die drei Städte Passau, Landshut und Straubing vereint. Ein gutzu-

sammengestelltes Ensemble begabter junger Künstler ermöglicht durchaus anzuerkennende Darbietungen, die in letzter Zeit u. a. „Bohème“, „Zigeunerbaron“, „La Traviata“, „Die verkaufte Braut“, „Cavalleria rusticana“, „Bajazzo“, „Maskenball“ und als Saison-Abschluß Gounods „Margarethe“ vermittelten. Nicht unerwähnt bleibe auch das Konzert des „Stuttgarter Kammerorchesters“ unter Leitung von Münchinger sowie die zwei Tanzabende im Theater von Harald Kreuzberg und dem hervorragenden spanischen Tanzpaar Susana und José.

Des 125. Geburtsjahres von Johannes Brahms gedachte man durch eine würdige Aufführung seines „Deutschen Requiems“, für dessen gelungene Durchführung die „Landshuter Liedertafel“ mit ihrem städtischen Vereinsorchester unter der umsichtigen Stabführung von Kapellmeister Friedrich Karl von Solemacher — einem aus der Schule von Hermann Abendroth hervorgegangenen Dirigenten — verantwortlich zeichnete. Auch ansonsten machen fast alle auf der Linie Berlin—Dresden—München durchreisenden Gesangs- und Instrumentalsolisten in Landshut gern Station, so daß das örtliche Musikleben stets „auf dem laufenden“ gehalten bleibt. Ein Sonderverdienst erwarb sich die „Gesellschaft der Musikfreunde“ begabter junger Künstler, von denen sich bereits mehrere einen guten Namen in der Musikwelt zu erwerben vermochten.

Alfred Pellegrini

Hof

Die Konzertsaison 1957/58 in Hof stand unter dem Motto „Ein Jahr der Musik“, ausgegeben von dem Kulturbund als dem Träger der kulturellen Veranstaltungen. Der Auftakt war verheißungsvoll: das Leipziger Gewandhaus-Orchester unter Franz Konwitschny erspielte sich mit einem Mozartabend einen stürmischen Erfolg. Dann folgten die Konzerte der Hofer Symphoniker. Sie waren dadurch bemerkenswert, daß sich ihr künstlerischer Leiter, Musikdirektor Werner Richter-Reichhelm, zunehmend bemüht, in seine Programme jeweils auch zeitgenössische Werke aufzunehmen, wie Schostakowitsch mit seiner IX., den Schlesier Walter Jentsch mit seiner konzertanten Serenade oder Gerhard von Westermann mit seinem Divertimento. Einen besonderen Erfolg durfte Prof. Heinz Bongartz buchen, der als Gastdirigent das Hofer Orchester zu seltener Höhe führte: Ergebnis der gediegenen Probenarbeit seines ständigen Leiters und zugleich Beweis für die Qualitäten, die dieser Instrumentalkörper im Lauf der letzten Jahre erreicht hat.

Man muß den aufreibenden Betrieb dieses Grenzlandorchesters kennen, um seine Leistung voll würdigen zu können. Denn zu den acht Abonnementskonzerten in Hof kommen noch der Opern- und Operettendienst im Theater mit 24 vertraglich festgelegten Vorstellungen im Monat, kommen noch Mitwirkung bei Oratorienaufführungen und vor allem die 34 Sinfoniekonzerte im nordostoberfränkischen Raum. Gerade auf dem Lande wird dadurch wertvollste Kulturarbeit geleistet. Die Anerkennung beweist der steigende Besuch dieser Veranstaltungen. Wenn etwa eine Stadt wie Hilmrechts mit rund 8000 Einwohnern ein Abonnement von 260 Besuchern auflagen kann, zu denen noch der starke Jugendring kommt, und wenn gerade dieser Jugendbesuch so angestiegen ist, daß für die nächste Spielzeit mit 340 festen Platzmieten gerechnet werden darf, dann bedeutet das, gemessen an den 60 000 Einwohnern Hofs, die nur 240 Abonnementssitze im Orchester belegen, eine stattliche Leistung. Trotzdem ist die finanzielle Lage des Orchesters noch immer nicht befriedigend. Noch immer muß es zwei Drittel seiner Einnahmen

selbst verdienen, und nur ein Drittel sind Zuschüsse, in die sich der Bund, der bayerische Staat, der Rundfunk und der Bezirksverband in Bayreuth teilen. In Anbetracht der wichtigen kulturellen Mission, die das Orchester im bedrohten Grenzlandgebiet zu erfüllen hat, wäre eine Erhöhung der Zuschüsse von den einzelnen Stellen keine unbillige Forderung. Dann könnten endlich die noch immer zu niedrigen Gagen entsprechend angehoben werden. Fast grotesk will es scheinen, wenn von den Zuschüssen wieder ein Teil durch die Umsatzsteuer verlorengeht. Selbst der Zuschuß des Bonner Grenzlandministeriums mußte auf solche Weise wieder zur Hälfte an diese Stelle zurückgezahlt werden.

Aber das Orchester läßt sich nicht unterkriegen. Es hat in den letzten Konzerten eine interessante Umfrage unter seinen Besuchern durchgeführt. Um in Zukunft die Programme noch mehr nach den Wünschen der Hörer gestalten zu können, wurden Karten ausgegeben, auf denen die Namen von 31 Komponisten standen. Jeder konnte die Namen ankreuzen, die er gerne hören wollte. Die Auswertung des Besucher-Testes brachte einige Überraschungen. Von insgesamt 766 abgegebenen Karten aus Hof und dem oberfränkischen Raum wünschten 273 Besucher Strawinsky mehr zu berücksichtigen, nahezu 200 sprachen sich für Ravel aus, dann folgten von den Zeitgenossen Hindemith, Orff, Bartók, Schostakowitsch und Britten. Gershwin wurde sogar 23mal verlangt. Das Gros der Besucher sprach sich allerdings weiterhin für Beethoven, Mozart und die übrigen klassischen Werke aus. Daneben standen Richard Strauss und vor allem Tschairowsky. Dagegen brachte es Hans Pfitzner nur auf 58 Stimmen. Fritz Jahn

Ostdeutsche Musiktage

Nach dem großen Erfolg der Ostdeutschen Musiktage 1957 in Rendsburg hatte das Sozialministerium des Landes Schleswig-Holstein auch in diesem Jahre zu einer Tagung aufgerufen. In dem idyllisch am Ufer des Plöner Sees gelegenen, von herrlichen Wäldern umgebenen Schloß Nehmtan trafen sich über hundert Vertreter aller Berufsgruppen (darunter besonders zahlreiche Schüler, Studenten und Lehrer), um sich unter Führung von Hermann Wagner aus Oldenburg i. H. dem Studium ostdeutscher Musik zu widmen.

In einzelnen Arbeitsgemeinschaften, die nach Wahl belegt werden konnten, wurden Anregungen auf verschiedenen Gebieten gegeben, so für das ostdeutsche Volkslied (Hermann Wagner), den Instrumentalkreis (Dr. Gerhard Hanschke, Lübeck), Orff-Instrumente, Laute und Blockflöte (Diethard Kunow, Kiel, Erich Peters, Neumünster, und Wolfgang Wittrock, Freiburg) sowie für Stimmbildung (Peter Mattner, Lübeck). Den Gesamthor leitete Hermann Wagner.

Aus der Fülle des Musizierens seien hervorgehoben: ein Liederabend (Mattner/Wagner) mit Werken von zeitgenössischen ostdeutschen Komponisten, wie Bräutigam, Blacher, dem leider so früh verstorbenen Arno Knapp, Michael Komma und Poser (Busch-Lieder!), und ein ausführlicher Bericht von Wittrock, dem Assistenten von Prof. Wiora am Volksliedarchiv in Freiburg, über die Eigenart des ostdeutschen Volksliedes, der durch originale Bandaufnahmen alter Volksballaden besonders fesselte. Eine öffentliche Abendmusik im Remter des Plöner Schlosses — wobei Frau Minister Dr. Ohnesorge über das Bildungs-erlebnis des deutschen Ostens sprach — stellte erfolgreich die Arbeit in Chor und Orchester unter Leitung von Wagner und Hanschke in Werken von Hindemith, Spitta, Poser, Hanschke und Wagner (Uraufführung der Motette „Lobpreis des Friedens“)

heraus. In Ausschnitten und Reportagen unterstrichen auch Rundfunk und Fernsehen die Bedeutung der Nehmtener Woche, die nach Aussage des organisatorischen Leiters, Dr. Walsdorff vom Sozialministerium in Kiel, zu einer ständigen Einrichtung werden soll, als Symbol der Liebe zur alten Heimat. ha

Jazz-Festival in Frankfurt

Das traditionelle 6. Deutsche Jazz-Festival in Frankfurt strebte auch diesmal eine Bilanz über die heutigen Strömungen und über verheißungsvolle Begabungen an. Als Gastgeber hatte der Hessische Rundfunk seinen Großen Sendesaal für das Eröffnungskonzert zur Verfügung gestellt und von ihm erteilte Kompositionsaufträge als Uraufführung eingeflochten. Eigentliche Sensationen fehlten. Der effektbetonten eigenwilligen „Komposition für Blechbläser“ von Pepsi Auer gesellten sich die jazzgemäßer konzipierten, routinierten Kompositionen der Brüder Mangelsdorff zu. Der stärkste Beitrag, den das hemdärmelig musizierende Rundfunk-Symphonieorchester mit dem debütierenden Jazzensemble des Hessischen Rundfunks uraufführte, war Hans Werner Henzes raffiniert instrumentierte, vielfältig interessierende Ballettsuite „Maratona di Danza“. Man erlebte im weiteren eine Parade von 30 sehr unterschiedlichen Ensembles mit einigen Spitzenkönnern spezifisch deutscher Spielweise. Meister im zündenden „Swing“ mit einer vorbildlichen Homogenität des Zusammenwirkens war wie immer Kurt Edelhagen. Auffallend stark überwog der konventionelle Jazz im Zeichen New Orleans und Dixielands im jungen Enthusiasmus der „Oimel Jazz Youngsters“ wie auch im motorischen Ungestüm der „Spree City Stammers“.

Ein einstimmig positiv respektierter Vorzug der vielen Bands war der Musizierelan, der selbst im fixierten Arrangement noch den Anschein der Spontaneität, der Fabulierfreude vermuten ließ: die „New Orleans wild Cats“ aus Neuchâtel und die Düsseldorfer „Feetwarmers“ z. B. In Entwicklung befindet sich noch das mit elektronischen Instrumenten experimentierende Jazzlaboratorium Gerd Hühns, während die Experten des progressiven Jazz mit kühlem Intellekt disponieren und bis zu höchst artistischen Leistungen gelangen; obenan Dr. Roland Kovac' „Neues Quintett“, Hans Kollers „New Jazz Stars“ und die unmittelbar packende, auch ins Lyrische tendierende Combo Helmut Brandts.

Weniger günstig war die Situation des gesungenen Jazz; der ist spezifisch americanlike und unkopierbar, im Stimmklang und in der Vortragsweise. Einzig das Düsseldorfer „Spiritual Studio“ verfeinert mit kritischem Ohr das Sprachkolorit und die Charakteristik der Negro-Weisen zur Freude des vier Tage lang unermüdbar durchhaltenden begeisterungsfähigen Festival-Auditoriums. G. Schweizer

Von Hoelscher und Aeschbacher uraufgeführt

Violoncell-Sonate von Erich Sehlbach

In einem Kammerkonzert der Stadt Essen hoben der Cellist Ludwig Hoelscher und der Pianist Adrian Aeschbacher die Sonate für Violoncello und Klavier op. 82 von Erich Sehlbach aus der Taufe. Das zweisätzigte Werk äußert seinen modernen Charakter in der von Quart- und Quintintervallen bestimmten Harmonik und in der Gestalt des breit angelegten

tragenden Themas, das alle zwölf Töne der chromatischen Skala verwendet, ohne sich indessen der Reihentechnik zu verpflichten. Daß aber der Komponist, der als Dozent an der Folkwangschule wirkt, in der Stille seines Herzens Romantiker ist, verraten seine differenzierten Vortragsbezeichnungen und die lyrischen Partien. Der Fluß der Musik ist rhythmisch sehr lebendig und vielgestaltig, die Form, elastisch gehandhabt, übersichtlich und organisch. Im zweiten Satz (Allegretto — Lento — Allegro deciso) kehrt der Kerngedanke des ersten (Lento — Allegro — Lento) noch einmal wieder. Er endet mit einer Art Stretta. Stets fesselnd ist die kontrapunktische Arbeit. Das Streichinstrument wird seinem Charakter gemäß behandelt, ohne übergroße Schwierigkeiten. Ludwig Hoelscher spielte ihn mit aller ihm zu Gebote stehenden tonlichen Noblesse und technischen Meisterschaft. In der Gemeinschaft mit Adrian Aeschbacher erfuhr das Stück eine Uraufführung, die ihm den Weg in die Praxis öffnen möge.

H. Sch.

Bruno-Stürmer-Uraufführung

Hessischer Rundfunk

Innerhalb der Konzerte des Hessischen Rundfunksymphonie-Orchesters ein mit stürmischen Ovationen bedachtes Ereignis: die Begegnung mit Wolfgang Sawallisch am Dirigentenpult. Der spontane Kontakt mit dem hochrangigen, auch sehr reaktionsempfindlichen Rundfunkorchester, die suggestive Dirigierweise wie auch die Schlichtheit seines Auftretens sicherten ihm die einmütige Sympathie auch des Frankfurter Publikums. Die im künstlerischen Wert unterschiedliche Vortragsfolge bot außer der 4. Sinfonie von Schumann und dem merklich verblästen bravourosen Cellokonzert von Saint-Saëns (mit Zara Nelsova) als Noivität die 9. Sinfonie von Schostakowitsch, die einer gewissen Publikumswirksamkeit nicht entbehrt.

Als Uraufführung stellte Otto Matzerath die „Musik für Viola und Orchester“ von Bruno Stürmer heraus, in Anwesenheit des mittlerweile verstorbenen Komponisten. Das Werk bereichert die Bratschenliteratur. Der dunkle Klang des Soloinstruments wird dem in den Bläsern dominierenden Orchester ohne Violinen und Bratschen gegenübergestellt, zügig musikantisch im Allegro furioso, mit breitem Ausholen über der Strenge einer Passacaglia im zweiten Satz, dessen Kernstück ein motorisch lebendiges Scherzo ausmacht, woraufhin das marschmäßig pointierte Finale harmonisch apart und mit frischem Musizierelan eine gute Gesamtwirkung sichert, für die sich Alexander Preußner als profilierter Solist neben dem Komponisten bedanken durfte.

G. Schweizer

Unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Gerstenberg und Dr. Rudolf Rahn haben sich der Schwäbische Halmbund und die Halmgesellschaft zu der August-Halm-Gesellschaft vereinigt. Die neue Gesellschaft hat es sich zur Aufgabe gemacht, das geistige Erbe August Halms, der zugleich Komponist, Musikschriftsteller, Musikpädagoge und Maler war, zu sichern und zu verbreiten. Dem Ehrenvorsitz gehören u. a. an die Herren Professoren Alexander Eisenmann, Hugo Herrmann, Dr. Hermann Keller, Dr. Wolfgang Pfeiderer und Generalmusikdirektor Dr. Carl Leonhardt.

FERNSEHEN UND FILM

Carmen im NWRV-Studio Hamburg

„Carmen“ war die erste Fernsehregie des Darmstädter Opernspielleiters Harro Dicks.

Alles, was von der Seite der Musiker kam, klang sorgfältig und ausgewogen. Unter André Cluytens' Leitung (Sinfonieorchester und Chor des Kölner Rundfunks) war ein von den Tonmeistern Koch, Schlüter und Bardhann hervorragend moduliertes Band entstanden. Stimmlich wirkten gut: Ira Malaniuk (Carmen) und Hans Hopf (Don José) besonders im Finale, darstellerisch jedoch zu gemäßigt oder rollen-untypisch. Ihre Rollen charakterisierten am besten: Johannes Draht und Peter Markwort (Schmuggler). Erna Maria Duske, Hannelore Ludwig (Zigeunerinnen), Ria Urban (Micaela), Hermann Prey (Escamillo) blieben teils aus Gründen, die in der Rolle liegen, teils aus darstellerischen und Bildführungsgründen weniger aktive Gestalten.

Leider gab es positive Bildeindrücke nur in wenigen eindrucksvollen Einstellungen: zumeist mit Diagonal- oder Giraffensichten auf gut stilisierte Dekorationsteile (Rundbogenfassade mit Vierkantsäulen, Arreststube-Ecke, schmiedeeiserne Fenstergitter), die dem routinierten Zeichenstift des Bühnenbildners Karl-Hermann Jokschi entsprangen. Die Kostüme von Karen Metzner erschienen teilweise geradezu provinziell.

Gute Fernsehoperinszenierung haben bewiesen, daß das Raumelement vorbildlicher Bühnenszenierungen auf dem Bildschirm anders wiedergegeben werden muß: um im Zuschauer dieselbe Spannungskurve hervorzurufen, muß der Fernsehregisseur die Größenwerte anders aufeinander abstimmen, aus denen theatralische Spannung sich zusammensetzt. Sie erwächst, kurz gesagt, aus dem Dreikomponentenverhältnis ... nämlich ‚Symbolgehalt‘ (von Wort — Musik — Gestik) zu ‚Figurengröße‘ und zu ‚Bewegungsgeschwindigkeit‘. Die Spannung sinkt, wenn die drei Größenwerte nicht ins Gleichgewicht gebracht sind. Das war hier spürbar.

Vielleicht wird ein einzelner künstlerischer Kopf bei einer Oper wie „Carmen“ überfordert. Theater ist Gemeinschaftsleistung! Warum also gibt man in solchen Fällen nicht dem Bewegungsregisseur, der so viele Mitwirkende zu dirigieren hat, einen Bildregisseur bei, der dann als entlastende Kraft und künstlerische Kontrollinstanz für ein angemessenes Bild-Endresultat sorgt?!

Orpheus und Eurydike — schwedisch

Mögen kleine, doch bedeutende Symbole in unserer hastenden Zeit nicht übersehen werden! Hier war eines: die Denkwürdigkeit des Anschlusses des Stockholmer FS-Senders an das Eurovisionsnetz wurde mit einer Festvorstellung der Oper „Orpheus und Eurydike“ von Gluck gut hervorgehoben. Im Schloßtheater Drottningholm, dargestellt in der historischen Realität barocker Bühnenkulissen, vollzog sich die Übertragung der ersten beiden Bilder dieser Oper. Schöne Stimmen (Orpheus: Kersten Meyer; Amor: Margit Jonsson) agierten mit edlen, regieulich wohlgeordneten Bewegungen. Das Schwedische Rundfunksinfonieorchester mit Albert Wolff, im historischen Kostüm, war in klangschöner Übertragung zu hören. Woran die Sänger (auch im Chor) sich halten sollten? An das präzise Konsonantische! (Goethe hat schon dazu bemerkt: „Man spricht von ‚Vokalmusik‘, weil man

darin nur die Vokale hört!“) Die Furiengruppe, historisch-choreographisch sicherlich gut geführt, hätte manchmal in Gesamtbewegung und Handstellungen abgestufter erscheinen dürfen.

Der Bildtechniker-Gruppe kann man zu ihrer hervorragenden Leistung gratulieren. Es war eine reine Freude, wie sorgfältig die Kameras mitgingen und wie feinfühlig die Bildwechsel sich den musikalisch-dramatischen Abschnitten anpaßten. Die in Opernsendungen noch junge Fernsehmannschaft schien von dem Ehrgeiz beseelt, ihren festlichen Eurovisions-eintritt künstlerisch sehr ernst zu nehmen.

Ernst Koster

Oper des russischen Volkes

Boris Godunoff im Film

Nicht, daß dieser sowjetische Film der Weisheit letzter Schluß von der Möglichkeit einer Synthese aus Oper und Leinwand bedeutete. Nicht, daß er nun endlich ganz des Dilemmas Herr würde, wie Monolog, Duett und Lied in bildnerische Aktionen umzusetzen, wie die Sängerstar-Gesten zu entpathetisieren seien. Das Problem ist noch lange nicht zu Ende debattiert und aller Voraussicht nach überhaupt kaum schlüssig zu lösen. Aber ein durchaus ernster Beitrag zur Diskussion liegt mit diesem Mussorgski-Musik-Film-Drama vor, daran ändern die Einschränkungen nichts. Handlung und Musik wurden nur unwesentlich und geschickt eingestrichen, die Bearbeiter haben inhaltlich auf die Originalfassung des Werkes — die nicht mit dem Wahnsinn=Tode des mörderischen Usurpators, sondern mit dem Lied des Besessenen auf dem leergebrannten Schlachtfeld endet — zurückgegriffen, musikalisch jedoch die Instrumentalfarben Rimsky-Korssakoffs beibehalten, der Reichtum des östlichen Stimmenreservoirs ist groß wie seit je, und an Ausstattung braucht die sowjetische Produktion ja nicht zu sparen.

Unter solchen Voraussetzungen ist, wenn auch noch nicht mit aller Konsequenz, so doch größtenteils, weit mehr entstanden als photographiertes Operntheater: ein dem Gesetz der Optik verpflichteter Musikfilm von überaus beweglicherameratechnik, von gedämpft bis dunkel glühenden, höchst nuancenreichen und gleitenden Farben und von jener Direktheit der Sicht und der Dekorationen, die mit Realismus zu bezeichnen hier nicht Polemik im heutigen Sinne treiben, sondern den in diesem Falle vertretbaren Inszenierungsstil schildern heißt.

Kein Zweifel und ganz natürlich, daß von den Massenszenen, die, bis auf wenige nach Chor-Schablone geratene, im Detail wie in der Ausnutzung der Raumwirkung außerordentlich geschickt und variabel arrangiert sind, stärkere Faszination ausgeht als von den kleinen Ensembles, bei denen die Gefahr der Langatmigkeit nicht immer gebannt wurde, so etwa besonders bei dem Hauptdarsteller (Alexander Pirogow), dessen schalpinverwandter Baß so edel und ausgeglichen ist wie sein Antlitz, das dem Objektiv mehr Bildfläche als Angriffs- und Saugpunkte bietet. Viel griffiger ist da Warlaams (A. Kriwtschenja) wilder und wandelbarer, knolliger Bettelmönchkopf, in dem die Kamera enthusiastisch herumfuhrwerkt wie in einer Urlandschaft. Aber auch mit dem derben, ein wenig hölzernen Kammersängertyp, wie ihn der prachtvolle Tenor G. Nello (Grigorij) darstellt, wird sie überraschend gut fertig, und das photographische Ineinander der polnischen Wojewoden-Festlichkeit und des Duettes Grigorij-Marina darf man getrost als gelungene Transaktion Oper in Film ansprechen.

Über allem aber, immer wieder: das Volk, das russische, eigentlicher Held dieser Oper, siegend über ihre dramaturgische Schwäche, die psychologische Entwicklung der Hauptperson nicht kontinuierlich, sondern nur in wenigen Phasen zu zeigen. Das russische Volk, schwer, hart, bärtig und ergeben, singend und trotzdem ohne Hoffnung, betend und nicht erhört, trägt diesen Film, wie es Mussorgski befahl, und wie es die Regisseurin, Wera Strojewa, befolgte. E. M.

NEUERSCHEINUNGEN

B Ü C H E R

Tonalität und Atonalität

Das größte Hindernis bei Streitgesprächen über Gegenwartsfragen der Musik liegt wohl in der Unschärfe und Unsicherheit, mit der Begriffe wie Tonalität und Atonalität gehandhabt werden. Jede Klärung dieser Begriffe sollte daher begrüßt werden. Friedrich Neumann legt in seiner Schrift „*Tonalität und Atonalität*“ (Hohler-Verlag, Landsberg am Lech) einen solchen Versuch vor. Er verspricht im Vorwort Toleranz und will nach allen Seiten hin anregend, mäßigend und vertiefend wirken.

Wir lesen und — trauen unseren Augen nicht: Gleich in der Verlagsankündigung sachliche Toleranz — „die wesentlichen Erscheinungen der neueren Musik sollen gewürdigt, aber auch in ihrer Problematik und Begrenzung erkannt werden. Das letztere gilt vor allem

für Arnold Schönberg und die ... nach wie vor umstrittene atonale Richtung“. Weiter lesen wir: „Zwangsläufig wird sich (bei solchen Untersuchungen) die Notwendigkeit ergeben, gelegentlich die Formulierungen gewisser Propagatoren avantgardistischer Musik in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, ... um ihre Unhaltbarkeit sachlich darzutun.“ Weiter lesen wir in der Abhandlung selbst: „Und hier erhebt sich uns eine Frage, ... wie es geschichtlich möglich war, daß unstreitige Begabungen sich radikal von der Überlieferung abwandten und bewußt und sehend den Weg zur Atonalität beschritten.“

Wir glauben nicht, daß von diesen Aspekten her eine Klarlegung gelingen kann. Aber sehen wir ab von Sachlichkeit und Toleranz! Die Schrift verspricht auch, „wissenschaftlich und philosophisch fundiert“ ein einigendes Gespräch in Gang zu bringen.

Im ersten Abschnitt sollen führende „Atonalisten“ den Begriff Atonalität selbst darstellen. Kronzeuge ist Schönberg mit seiner Harmonielehre (Aufl. 1922),

dann Krenek, Adorno und Rufer mit Schriften von 1949 bis 1952. Wir vermissen aber Äußerungen Schönbergs aus späterer Zeit, aus „Style and Idea“, und vermerken ferner die Unredlichkeit, Schönberg, der das Wort „atonal“ für seine Musik nicht gelten lassen wollte, als Vertreter der Atonalität aufmarschieren zu lassen. Zitate Schönbergs werden häufig schief gedeutet. Als krasses Beispiel das Zitat auf S. 8 und seine Deutungen auf S. 9 und 30!

Im zweiten Abschnitt „Begriff der Tonalität“ liest man williger weiter, da Polemik und Pamphletcharakter geschwunden sind. Die Definition des Begriffes beschränkt sich hierbei dankenswerterweise nicht auf die Epoche der funktionellen Kadenz, sondern versucht, jede nur mögliche Art von Tonalität miteinzubeziehen. Entscheidend ist, daß Neumann alle Tonalität aus einer rhythmisch-zeitgestaltlichen Wurzel und nicht nur aus Tonhöhenverhältnissen ableiten will. Denn schließlich hat ja der Grundton als Schlußton nicht nur eine tonräumliche, sondern vor allem zeitliche Bedeutung; Konsonanz und Dissonanz sind ebenfalls ohne Zeitgestaltung, ohne Gliederung in ein Vorher und Nachher, nicht denkbar. Leider aber wird die grundlegende Frage der Zeitgestalt sehr schnell erledigt, während das Hauptinteresse Neumanns doch wieder bei den im engeren Sinne harmonischen Fragen hängenbleibt.

Aufs Ganze gesehen, scheint die Bewältigung all dieser wichtigen Fragen auf 30 Seiten nicht gut möglich. Grotesk wirkt zum Schluß die Forderung nach einer neuen Tonalität (aber es gibt sie doch schon bei Hindemith, Bartók, Strawinsky und vielen anderen), die „freilich nicht mit einem Schlage konzipiert werden“ kann. Dieses Neue soll sein die „Synthese von Terzkonsonanz und Terzdissonanz“, an der „Generationen von Musikern“ noch zu arbeiten haben werden!

Walter Gieseler

Louis Spohr an seine Frau

Im Bärenreiter-Verlag, Kassel, erschien „Louis Spohr: Briefwechsel mit seiner Frau Dorette“. Der Herausgeber, Folker Göthel, legt die nur noch in Abschriften erhaltenen 18 Briefe von Louis Spohr an seine Gattin, sieben Briefe von dieser und einen Brief an seine Schwägerin Wilhelmine Scheidler erstmalig im Druck vor. Sie stammen aus den Jahren 1822 bis zum Tode Dorette Spohrs 1833. Dem Bändchen ist eine kurze, gut orientierende Einleitung vorangestellt und zu den einzelnen Briefgruppen kurze Vorbemerkungen, die den Leser über alles Wissenswerte informieren. Ein mit großem Fleiß und viel Sorgfalt bearbeiteter Anmerkungsapparat gibt die nötigen Hinweise auf die in den Briefen genannten Personen und Werke sowie Ereignisse. Zu berichtigen sind u. a. der Name von Dorettes Vater in Scheidler (statt Schneider! S. 11), von Peters (statt Peter! S. 49) und die Lebensdaten von Regina Strinasacchi verehel. Schlick in 1761–1839 (statt 1758–1823!). Zu ergänzen ist u. a., daß der im letzten Briefe an Dorette genannte Wilhelmi der bedeutende Burgschauspieler Friedrich Wilhelm Wilhelmi Graf von Pannwitz (1788–1852) war und daß

die für Sabine Heinefetter in Aussicht genommene Madame Fischer vermutlich Beatrix Fischer-Schwartzböck geb. Macher (1806–1885) war. Inhaltlich bieten die Briefe manche Einzelheiten zur Selbstbiographie Spohrs und zeigen ihn und seine Gattin in neuem Licht. Die notwendigen Register und Verzeichnisse ergänzen das mit Bildern und Silhouetten geschmückte Bändchen, in dem sich eine der glücklichsten Künstler-ehen unbefangen widerspiegelt.

M. v. A.

NOTEN

Harald Genzmer: „Manfreds Bannfluch“ und „Wie man einen Vogel malt“

Werner Fussen: Vier kleine Motetten

Erhard Karkoschka: Eine Suite vom Wind

Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

Manfreds Bannfluch („Wenn der Mond ist auf der Welle“) kennen wir in Goethes Übertragung: als er Lord Byrons „Manfred“ 1817 las, würdigte er in diesem Werk sogleich den „Sohn seines Faust“ (Byron seinerseits hatte bedauert, den „Faust“ nicht in der Ursprache lesen zu können). Harald Genzmers Vertonung für vier- bis achttimmigen gemischten Chor gründet sich auf den anfangs trochäischen Versfuß des Textes, folgt aber aufmerksam Goethes abwechslungsreicher plastischer Prosodie. Die vielfach isorhythmische Deklamation der Chorstimmen, die Quintolen und Septolen werden nur Singvereinigungen von bester sprechtechnischer Schulung gelingen, sofern der Dirigent ebensoviel Sinn für dynamische Nuancen wie für dramatische Schlagkraft besitzt. Sicherheit im Treffen von Intervallen und im fauxbourdonartigen Intonieren heikler Akkorde, die stellenweise dreifache Teilung einer Stimme bedingen, ist demgegenüber die Voraussetzung des Vortrags bei dem Chorsatz „Wie man einen Vogel malt“ nach der von K. Kusenbergs übersetzten entzückenden, halb symbolischen, halb surrealistischen Idylle des französischen Lyrikers Jacques Prévert, der bald als Dichter und Drehbuchautor hoch gepriesen, bald als Anarchist verdammt worden ist. Es handelt sich um ein Gleichnis künstlerischen Schaffens mit überlegener Deutung des Geheimnisses und der Grenzen der Inspiration. Mit den im gleichen Verlag erscheinenden fünf Chorliedern nach mittelhochdeutschen Texten bilden diese beiden geistvollen und klangprächtigen Stücke den Ausschnitt eines großen Unternehmens: Genzmer, anfangs vorwiegend Instrumentalkomponist — wenn auch mit seinen Orchesterliedern schon früh als trefflicher Anwalt der Solostimme ausgewiesen —, wendet sich nach seiner Messe nun einem Komplex von fünf Dutzend Chören nach Goethe, Prévert, lateinischen, italienischen und südamerikanischen Texten zu. Er scheint damit eine Huldigung an Orff zu beabsichtigen. Die Widmung des Vogel-

(Fortsetzung Seite 538)

Goldklang-Blockflöten

in Ton und Ansprache immer hervorragend.

Nachweis von Fachgeschäften durch Heinrich Gill, Bubenreuth bei Erlangen

der rote faden für Schallplattenfreunde

Herausgeber: Dr. Heinrich Sievers

KOMPONISTEN ALS INTERPRETEN

Joseph Haydn

Symphonie Nr. 45 fis-Moll (Abschieds-Symphonie)
Symphonie Nr. 55 Es-Dur (Schulmeister)
The Aldeburgh Festival Orchestra (1956); Dirigent: Benjamin Britten
Decca LXT 5312; 24,— DM

Aufnahme einer direkten Konzertaufführung, mit allen Vor- und Nachteilen der klanglichen Belange. Musikantische Wiedergabe voll sprühender Lebendigkeit.

W. A. Mozart

Klavierkonzert Nr. 12 A-Dur (KV. 414)
Solist und Dirigent: Benjamin Britten; The Aldeburgh Festival Orchestra (1956)
Decca (Medium Play) LW 5294; 12,— DM

Prachtvoll und spannend musiziert. Aufmerksame Beobachtung aller Feinheiten der Partitur. Aufnahme aus dem Konzertsaal.

Igor Strawinsky

Pulcinella — Ballett mit Gesang in einem Akt nach Pergolesi.
Mary Simmons (Sopran); Glenn Schnittke (Tenor); Philip Mac Gregor (Baß). Das Cleveland-Orchester; Dirigent: Igor Strawinsky
Philips A 01 139 L; 24,— DM

Dokumentarische Wiedergabe des musikalisch eingängigen, heute fast populären Werkes. Virtuoses Zusammenspiel, rhythmisch bis in feinste Nuancen genau. Aufnahmetechnisch tadellos.

Igor Strawinsky

Le baiser de la fée (Der Kuß der Fee). Ballett
Das Cleveland-Orchester; Dirigent: Igor Strawinsky
Philips A 01 306 L; 24,— DM

Vorbildliche Interpretation des klanglich mitreißenden Werkes, dem der Autor alle Raffinements der Partitur kontrastscharf auf der Platte mitgegeben hat. Technisch vorzügliche Einspielung.

Igor Strawinsky

Oedipus Rex (Szenisches Oratorium in 2 Akten nach Sophokles von Jean Cocteau)
Peter Pears (Tenor); Martha Mödl (Mezzosopran); Heinz Rehfuß (Bariton); Otto von Rohr (Baß); Helmut Krebs (Tenor); Jean Cocteau (Sprecher); das Kölner Rundfunk-Symphonieorchester, der Kölner Rundfunkchor; Dirigent: Igor Strawinsky
Philips A 01 137 L; 24,— DM

Faszinierende Wiedergabe in französisch-lateinischer Textfassung. Musikalisch in allen Teilen überlegen gestaltet und von großartiger Wirkung. Dokumentarwert. Aufnahmetechnisch souverän bewältigt.

Paul Hindemith

Symphonische Tänze für Orchester
Berliner Philharmoniker; Dirigent: Paul Hindemith
Deutsche Grammophon GmbH. 16 094 LP; 17,— DM

Authentische Wiedergabe, die den Mittelweg zwischen Virtuosität und ausdrucksstarker Musizierkunst wählt. Dynamisch klare Kontraste. Fühlbare Sorgfalt auch in technischer Hinsicht.

Paul Hindemith

Sinfonie „Die Harmonie der Welt“
Berliner Philharmoniker; Dirigent: Paul Hindemith
Deutsche Grammophon GmbH. 18 181 LPM; 24,— DM

Spannungsgeladen und von überzeugender Klangwirkung. Präzise Detailarbeit in den Instrumentengruppen. Vortreffliches Beispiel für Hindemiths Stil der letzten Jahre. Aufnahmetechnisch vollauf befriedigend.

Aram Chatschaturian

Violinkonzert (1940)
Philharmonia Orchestra; Solist: David Oistrakh; Dirigent: Aram Chatschaturian
Columbia 33 CX 1303; 24,— DM

Vorbildlich in Auffassung und Wiedergabe. Besonders sorgfältig die rhythmische Gestaltung. Grundmusikalische Interpretation.

Darius Milhaud

Christophe Colomb (Text von Paul Claudel)
La compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault; Orchesterleitung: Pierre Boulez
Decca LTW 91 084/85; 48,— DM

Modernes französisches Theater, das dem gesprochenen Wort und der Musik gleichermaßen Raum gibt. Großartige Aufführung, die alle Möglichkeiten des Klanges dramaturgisch nutzt. Die musikalische Leitung des jungen französischen Komponisten Pierre Boulez ist einfühlsam, gestrafft und von hohem Verantwortungsbewußtsein gegenüber der Partitur. Technisch sorgfältig.

Dimitri Schostakowitsch

Sechs Präludien und Fugen für Klavier (op. 87)
Solist: Dimitri Schostakowitsch
Capitol P 18013; 19,— DM

Aus tiefer Verehrung J. Sebastian Bachs 1950 komponiert. Die Stücke sind der Sammlung 24 Präludien und Fugen entnommen. Interessantes Beispiel für die Verbundenheit Schostakowitschs mit der barocken Polyphonie. Musikalisch lebendige Interpretation.

Wilhelm Furtwängler

Sinfonie Nr. 2 e-Moll
Berliner Philharmoniker; Dirigent: Wilhelm Furtwängler
Deutsche Grammophon GmbH. 18 017/18 LPM; 48,— DM

Klangschöne Gestaltung, die einen tiefen Einblick in die künstlerische Wesensart des unvergessenen Dirigenten gewährt. Aufnahmetechnisch gut.

Arthur Honegger

Le Roi David (Oratorium)
Janine Micheau (Sopran); Jeannine Collard (Alt); Pierre Mollet (Bariton); Jean Hervé (Rezitator); Maurice Duruflé (Orgel); Chorale Elisabeth Brasseur; Orchestre National de la Radiodiffusion Française. Dirigent: Arthur Honegger
Telefunken LSK 6533/34; 48,— DM

Aufnahme von dokumentarischem Wert. Lebendige Interpretation in sorgfältiger Beobachtung der klanglichen und dynamischen Eigenarten. Wertvolle Einführung vom Komponisten. Vollständiger Text. Leinenalbum.

Claude Debussy

Drei Préludes: Danseuses de Delphes; La Cathédrale engloutie; La Danse de Puck (gespielt 1913)
Solist: Claude Debussy (Klavier)

Enrique Granados

Goyescas primersas 1. Teil Nr. 1 (gespielt 1913)
Solist: Enrique Granados (Klavier)
Telefunken WE 28 000; 18,— DM

Überspielungen von Originalinterpretationen, die nach dem Welte-Mignon-Verfahren auf Papierrollen aufgenommen wurden. Beachtliche Klangqualität. Historisch bedeutsam, stilistisch aufschlußreich.

Im nächsten Heft: Barocke Kammermusik

liedes spricht es aus, der syllabisch rezitierende Stil verrät es nicht minder (ein Orff-Schüler meinte kürzlich, Genzmer habe den bayrischen Zauberer „kapiert, ohne ihn zu kopieren“!).

Werner Fussan, 1912 geboren, Schüler von Walther Gmeindl, bringt in seinen „Vier kleinen Motetten“, die er der Laubacher Kantorei zueignete, machtvoll die zugrunde liegenden Schriftworte zum Ausdruck (die leider nicht genannten Quellen sind im 28., 32. und 43. Psalm und im 8. Kapitel des Johannes-Evangeliums zu suchen). Ohne in der Harmonik so spannungsreiche, ja symbolgeladene Mittel aufzuwenden wie Genzmer, erreicht er, vielfach fugierend und imitierend, die im Vokalsatz so wünschenswerte Rundung einprägsamer Melodieumrisse; doch er charakterisiert auch sicher und treffend und schafft klar disponierte Formen. Die sanglichen, eindrucksvollen Sätze sind innerhalb und außerhalb der Liturgie Kirchen- und Konzertchören zu empfehlen.

Der jetzt 35jährige Erhard Karkoschka ist der Fachwelt durch die 1957 mit dem Stuttgarter Nachwuchspreis ausgezeichnete polyphone Studie für Orchester mit Klavier bekannt geworden. Aus Georg von der Vring's 1953 nach eigenen Übertragungen unter dem Titel „English Horn“ herausgegebener Anthologie angelsächsischer Lyrik hat er über Worte von Stephens, Shelley, Dunsany, Joyce, Beaumont und Alice Meynell eine „Suite vom Wind“ für Solosopran und gemischten Chor a cappella geschaffen. Man ist überrascht von der pointensicheren, aus offenkundiger Begabung für den Vokalstil herrührenden Schreibweise, in der er gut skandiert, Wortdetails anschaulich heraushebt, scharf zeichnet und auf Abwechslung bedacht ist. Die tonalen Zentren der Komposition bedürfen einer liebevollen Analyse. Der Satz ist anspruchsvoll und verlangt neben größter Wendigkeit die Gabe des Vortrags, die nach Goethe „allein des Redners (und Sängers) Glück macht“. Geschickt unterstreicht die zweimalige Wiederholung des einleitenden Gedichtes in der Mitte (geflüstert) und am Ende (erweiterte Variante des Anfangs) die architektonische Gesamtanlage.

Siegfried Goslich

Blockflötenspiel

Die Schule von Hans-Martin Linde, „Die Kunst des Blockflötenspiels“, eine Anleitung zum Erlernen der Soloblockflöte f' (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz), wendet sich nicht an den Anfänger, sondern an den mit den Grundbegriffen des Blockflötenspiels bereits vertrauten Spieler. Sie gibt sich also nicht mit den primitiven, rein handwerklichen Dingen ab, mit denen sich der Anfänger herumschlagen muß, sondern behandelt gewissermaßen „auf gehobener Ebene“ um so ausführlicher jene Gebiete, die zum musikalischen Vortrag unerlässlich sind. Sie ist für die Spieler ge-

dacht, die in der Blockflöte ein vollwertiges Kunstinstrument sehen, an das in der gegenwärtigen Literatur nicht weniger als in der Literatur der alten Meister höchste solistische, ja virtuose Ansprüche gestellt werden. Daher ist diese Schule mehr als nur ein neuerlicher Beitrag zu den bereits so zahlreich auf diesem Gebiet erschienenen, weil sie in wohlgedachtem Aufbau in gedrängter Form auf die Kernfragen des musikalisch lebendigen Blockflötenspiels eingeht, die in dieser Ausführlichkeit bisher nicht behandelt, mitunter sogar gemieden wurden, da sie mit scheinbaren Problemen und Vorurteilen behaftet waren.

Das Werk ist in vier Teile gegliedert. Der erste Teil beschreibt Herkunft und Geschichte des Instrumentes sowie Eigenarten des Baues und Behandlung. Der zweite Teil befaßt sich mit dem Grundproblem des Blasens überhaupt, mit der richtigen Beherrschung des Atems — über das in Blockflötenschulen bisher so herzlich wenig zu lesen war —, und bildet somit das Fundament, auf dem die ganze Schule aufbaut. Fußend auf der von den alten Meistern immer wieder gepredigten Erkenntnis, daß alle Musik vom Singen ihren Ursprung habe und daß es höchstes Ziel eines jeden Instrumentes sein müsse, die Singstimme nachzuahmen, wird die Funktion des Zwerchfells erläutert und an klaren Zeichnungen veranschaulicht. Vorbereitende Atemübungen dienen zur Lockerung des Zwerchfells und verhelfen zu einem „Bewußtwerden“ der sonst nur unbewußt oder auch gar nicht betätigten Atemmuskulatur. Und dieses Problem des durch den Atem belebten Blockflötentons zieht sich wie ein roter Faden durch die ganze Schule. So wendet sich folgerichtig der dritte Teil dem vom Zwerchfell aus gesteuerten Vibrato zu, als Mittel zum musikalisch lebendigen Ausdruck, wobei die stilistischen Prinzipien — daß z. B. ein Telemannsches Affettuoso tonlich anders zu behandeln ist als etwa ein Bicinium der Renaissance — nicht unerwähnt bleiben. Und es will mir in diesem Zusammenhang wesentlich erscheinen, daß alle Kapitel mit diesbezüglichen „historischen“ Zitaten eingeleitet werden und somit den Beweis für die stilistische Notwendigkeit der gestellten Forderung liefern.

Auch im vierten Teil, der als die letzte Forderung die Phrasierung, d. h. die sinnvolle Gliederung und Durchdringung eines musikalischen Gefüges behandelt, spielt der beherrschte Atem eine wesentliche Rolle. Analog zur Tonbehandlung sind in den einzelnen Teilen die anderen wesentlichen Faktoren, die zu einer durchdachten musikalischen Betätigung gehören, miteingebaut. So behandelt der zweite Teil auch die Erlangung einer geläufigen Spieltechnik und gibt Hinweise für die Anwendung verschiedener Griffmöglichkeiten, wobei auch das so heikle Kapitel der Daumenbehandlung beim Überblasen zur Sprache kommt.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



So lehrt der dritte Teil in besonders ausführlicher Weise das für die Blockflöte so besonders wichtige Kapitel der Artikulation und zeigt an Hand von Übungen die so mannigfachen Schattierungsmöglichkeiten praktisch auf, wobei auch hier — ebenso wie beim Vibrato — die stilistischen Hinweise nicht fehlen.

Im letzten Teil endlich — bei der musikalischen Durchdringung — wird der Schüler auch mit den letzten Feinheiten des Ausdrucks — mit den Möglichkeiten des Pianospieles durch Anwendung besonderer Griffe — vertraut gemacht.

Die Literaturauswahl, die in jedem Teil beigegeben ist, erstreckt sich zeitlich von der Renaissance bis zur Gegenwart, wobei leider die moderne englische Literatur unberücksichtigt bleibt. Daß die Sololiteratur des Barockzeitalters den breitesten Raum einnimmt, liegt in der Natur der Sache. Ebenso natürlich hier die Einflechtung des Gebietes der Verzierungslehre, wobei — ohne den Rahmen der Schule zu sprengen — Grundbegriffe, wie wesentliche Manieren und willkürliche Veränderungen, erläutert und mit Beispielen und Vorschlägen des Verfassers belegt werden.

Als besonders geeignetes Beispiel wird als Abschluß der Schule Händels Sonate g-Moll ganz besprochen, gewissermaßen als praktische Nutzenanwendung des gesamten behandelten Stoffes in dichtgedrängter Form.

Ferdinand Conrad

Für Blockflöten

In der Universal-Edition erscheinen unter dem Titel „Il flauto dolce“ zwei Serien von Blockflötenmusik. In der Edition von C. Dolmetsch und Layton Ring in London liegen vor:

Giovanni Bononcini, Sonate in F-Dur für Altblochflöte und Continuo, ein leicht zu bewältigendes, ansprechendes kleines Werk in 4 Sätzen.

J. B. Loeillet, Sonate III in F-Dur für 2 Altblochflöten, entnommen aus „6 Sonatas of 2 parts fitted and contrived for 2 flutes“ bei Walsh and Hare, London 1728. Die Sonate erinnert in der selbständigen Stimmführung und der Art der Erfindung an die Duette von Telemann, stellt aber technisch nicht so hohe Anforderungen.

Daniel Purcell, Divisions of a ground bass, von C. Dolmetsch für Sopranflöte gesetzt und mit abwechsel-

ungsreicher Begleitung versehen. Neben der vom gleichen Komponisten (Bruder des berühmten Henry Purcell) bekannten Sonate für Altflöte ist damit auch den Liebhabern der Sopranflöte ein Solowerk gewonnen, das sie dankbar begrüßen werden.

John Jenkins, Fantasy Nr. 1 und Nr. 8, zwei reizvolle dreistimmige Stücke dieses äußerst produktiven englischen Instrumentalkomponisten (gest. 1678), die in der Besetzung für 2 Sopran- und 1 Altflöte als Vierfuß-Register des vermutlich ursprünglichen Streichersatzes erklingen.

François Couperin, Musète de Taverni für 2 Sopran- und 1 Altblochflöte bzw. Bourdon, Les Fauvètes Plaintives für Sopran-, Alt- und Tenorflöte, zwei Bearbeitungen von dafür geeigneten Klavierstücken des großen Clavecinisten, die aber nur in vollendeter Wiedergabe zur Geltung kommen (arr. und ed. von C. Dolmetsch).

Für Blockflötenquartett hat C. Dolmetsch eingerichtet: 6 Choräle von J. S. Bach und 6 Consorts from 4 Nations, nämlich englische, französische, italienische und spanische Volkslieder und -tänze in Kompositionen des 16./17. Jahrhunderts, die in der Wiedergabe durch Blockflöten gut klingen.

Die Reihe der vorliegenden „klassischen“ Blockflötenmusik beschließt eine Kantate für Sopran, Altblochflöte und Continuo von J. C. Pepusch, herausgegeben von Layton Ring. Zwar ist die Flötenstimme mit „Flauto“ bezeichnet und kann demnach für die Querflöte auch in Frage kommen, aber nach Anlage und Umfang dürfte wohl in erster Linie die Blockflöte gemeint sein, die als „Pansflöte“ mit der Singstimme in Wettstreit tritt. Ein heiteres Werkchen.

Als letzte vorliegende Nummer der „Dolmetsch recorder series“ sei die „Suite pour flûtes à bec“ von Alexandre Tansman aufgeführt, die für Sopran-, Alt- und Tenorblockflöte gedacht ist und 6 Sätze verschiedenen Charakters aufweist. „Aria und Fughetta in modo classico“ (V. und VI.) rechtfertigen die Besetzung mit 2 Blockflöten eher als „Mazurka“, „Elegie“ und „Polka“ (I., II. und IV.) und die dynamischen Bezeichnungen, die von pp bis ff reichen, beweisen, daß dieser Art von Musik der Flaute-dolce-Ton nicht durchweg zu genügen vermag.

Demgegenüber wirken die in der Reihe „Musik für Blockflöten“ (Wien) von H. U. Staeps ausgewählten „Bauernlieder und -tänze“ (2 Hefte) von Béla Bartók

Flötenbüchlein für die Schule

zum Singen

und Spielen

zugleich Anleitung zum Erlernen der Schulblockflöte in C
von H. Rohr und F. Lehn

BAND I Flöten Schott 2661

BAND II Flöten Schott 4245

Hunderttausende

haben nach dieser bewährten
Anleitung das Blockflötenspiel
erlernt

Zwei Bände je DM 2,80

In jeder Musikalienhandlung vorrätig

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

(aus den 44 Geigen=Duos) fast wie Originalkompositionen, weil diese Musik des Balkans dort noch heute auf Volksinstrumenten gespielt wird, die zumal der Sopranblockflöte ähnlich sind. Bartók hat diese Volksmusik in der ihm eigenen Art so charakteristisch verarbeitet, daß die Übertragung von Geigen auf Blockflöten gut möglich ist.

Abschließend sei bemerkt, daß man im Gegensatz zu der Wiener Reihe „Musik für Blockflöten“, die ein entsprechendes Vorwort bringt, in der Londoner Recorder-Series fast in allen Nummern einen Hinweis auf Herkunft oder Original der herausgegebenen Werke vermißt. In den Werken mit Continuo ist eine zur vollständigen Besetzung erforderliche Baß-Stimme für Gambe oder Violoncello nicht beigelegt. Ltz.

Für den Hornisten

Franz Strauss, der Vater von Richard Strauss, einer der berühmtesten Hornisten seiner Zeit, war ein hochtalentierter, solid ausgebildeter Komponist für sein Instrument. Im Archiv des Verlages Wilhelm Zimmermann (Frankfurt) fand sich ein nachgelassenes Werk, „Thema und Variationen für Horn und Klavier“, das seine jetzige Erstveröffentlichung voll und ganz rechtfertigt. Der zeitgebunden konventionelle Stil tritt völlig zurück gegen die ehrlich und tief empfundenen Kantilenen. Es ist ein durch die instrumentengerechte Gestaltung allen Hornisten weit entgegenkommendes, vielleicht bald unentbehrliches Studien- und Vortragswerk, das mit einem frischen, virtuoson Rondo wirkungsvoll abschließt. Bei der Klavierstimme hätte der Verlag einer modernen, praktischen, leichter lesbaren Notierung den Vorzug vor einer ängstlichen Konservierung geben können. Das fällt aber nicht ins Gewicht gegenüber der erfreulichen Tatsache, daß hier die Ausgrabung ein lebenskräftiges, die Hornliteratur bereicherndes Kammermusikwerk zutage gefördert hat. Lothar Lechner

„Studien für drei Geigen“

Mit der Neuerscheinung „Studien für drei Geigen“ (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz) erfahren die bisherigen verdienstvollen Beiträge zur Violinmethodik von Erich und Elma Doflein eine wertvolle Bereicherung und Ergänzung. Das vorliegende Werk lehnt sich eng an das grundlegende „Geigenschulwerk“ an, indem es für die einzelnen Aufgabengebiete das entsprechende Übungs- und Spielmaterial für drei Violinen bereitstellt. Sein methodischer Aufbau berücksichtigt die Notwendigkeiten des Gruppenunterrichts von den ersten Anfängen bis zur Beherrschung der vier Griffarten und einiger Tonarten in der ersten Lage. Rhythmisiertes Streichen auf leeren Saiten und einfache Intonationsübungen im Fünffonraum bilden die Anfangsgründe dieses Lehrgangs, der auch im weiteren Verlauf stets die Absicht erkennen läßt, den angehenden Geiger zur Verantwortung und Genauigkeit im Zusammenspiel zu erziehen. Das Werk ist in sechs Abschnitte aufgeteilt, die insgesamt 73 Übungs- und Spielstücke für die einzelnen Griffarten und für „Musik in Moll“ enthalten. In der verantwortungsbewußten Auswahl nur gediegenen Spielmateriale aus alter und neuer Zeit setzen die Verfasser das hohe

Niveau des Geigenschulwerks fort. Die naturgemäß begrenzten Möglichkeiten originaler alter Musik für Triobesetzung werden weitgehend ausgenutzt, etwa mit Stücken von Pezel, Kremberg und Faber oder aber durch Übertragung dreistimmiger Liedsätze des 16. Jahrhunderts und Bearbeitung von französischen Spielstücken, die ursprünglich für Violine mit bez. Baß geschrieben sind. Die neue Musik ist ausschließlich durch klanglich aparte Orgelpunkt- und Mixturenbeispiele von Carl Orff vertreten.

Bruno Masurat

Altfranzösische Violinsonaten

Unter dem Titel „Leichte Sonaten altfranzösischer Meister“ veröffentlicht der Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, je eine Sonate für Violine und Cembalo von Jacques Aubert (1678–1753), Jean François Dandrieu (1684–1740) und Jean Baptiste Senaillié (1687–1730) in einer Ausgabe von Kurt Herrmann.

Musikhistorisch sind die vorliegenden Werke besonders interessant in ihrer Mischung französischer und italienischer Stilelemente. Während die A-Dur-Sonate des Pariser Organisten Dandrieu sich bis auf eine abschließende Gavotte noch eng an Corelli anlehnt, überwiegen bei Aubert und Senaillié, dem berühmten „Violon du Roy soleil“, reich verzierte Tanztypen im Wechsel mit Ariensätzen, deren Dur-Moll-Gegensätzlichkeit so charakteristisch für den damaligen französischen Geschmack ist. Das bedeutendste Werk dieser geschickten Auswahl altfranzösischer Kammermusik ist zweifellos die sehr gehaltvolle Sonate in d-Moll von Senaillié mit einer bezaubernden g-Moll-Aria, deren weitgesponnene Melodie zumal in ihrem musetteartigen Dur-Gegenstück durch den von Kurt Herrmann realisierten Basso continuo klanglich besonders reizvoll getragen wird.

UNSERE NOTENBEILAGE

Es wird immer wieder über den Mangel an leichtspielbaren Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten für den Anfangsunterricht geklagt. Unsere Auswahl soll zeigen, daß es derartige Literatur gibt. In einem von Fritz Emonts zusammengestellten Heft („Von Bartók bis Strawinsky“), dem die zwei Spielstücke von Orff entnommen sind, finden sich auch die leichtesten Stücke von Bartók, Strawinsky, Hindemith und anderen zeitgenössischen Komponisten. Die beiden Stücke von Bartók sind einem Heft entnommen, das der Komponist aus der von ihm verfaßten Klavierschule ausgewählt hat. Der holländische Komponist Henk Badings hat mit seiner „Arcadia“ instruktive kleine Stücke aus dem Geist der neuen Musik geschaffen. Die kleine Komposition von Hindemith, die seiner Bearbeitung für Klavier seines bekannten und sehr erfolgreichen Spiels „Wir bauen eine Stadt“ entnommen ist, zeigt, daß selbst diese kleinen Formen aus seinem persönlichen Stil heraus komponiert sind.

LESER SCHREIBEN

„Narkotische“ Musik oder Geräuschkulisse?

Um weiterer Begriffsverwirrung entgegenzuwirken, erscheint es notwendig, in F. K. Priebergs Beitrag »Narkotische« Musik“ („N. Z. für Musik“, Januar 1958) einiges richtigzustellen. Der Ausdruck „narkotische“ Musik ist keineswegs neu. Er war — in einem zutreffenderen Sinn — schon mindestens seit den frühen Tagen der „Neuen Musik“ geläufig. Und zwar belegte man damit gerade das oder jedenfalls ein gut Teil dessen, wogegen man sich auflehnte: nämlich der Musik der vorhergehenden Generation, besonders der Wagnernachfolge mit ihrem Klangrausch, der Übersteigerung ihrer Mittel und ihrem Gefühlsüberschwang — einer Musik also, der man sich im passiven Genießen überließ. Und folgerichtig nannte man auch die Musik Wagners, des großen Klangmagiers, „narkotisch“. Auch Thomas Mann zählt (in „Leiden und Größe Richard Wagners“) „das Schwerberauschende, Hypnotisch-Streichende“ zu ihren am stärksten sich auswirkenden Eigenschaften. Nicht zufällig ließ auch Wagner als erster den Zuschauer-raum der Opernhäuser verdunkeln. — Gegen diese „narkotische Betäubungsmusik“ setzte die junge Generation der zwanziger Jahre ihr Ideal einer Musik, die nicht passiv genossen, sondern mit wachem Bewußtsein gehört, d. h. auch verstanden werden soll.

Von jener „narkotischen“ Musik führt nun allerdings wohl ein direkter Weg zur heutigen Klangberieselung und Geräuschkulisse, die eigentlich gar nicht mehr, d. h. eben nur noch im Unterbewußtsein, wahrgenommen wird und die deshalb auch nicht mehr wirklich unterhalten kann.

Eine eigentlich *unterhaltende Musik* gab es aber sehr wohl auch schon in früheren Zeiten und noch während der „Klassik“ und „Romantik“. Man denke an die zahlreichen „Tafelmusiken“ und „Divertissements“ bis zu den Divertimenti von Haydn und Mozart. Diese zur Unterhaltung und Ergötzung einer höfischen Gesellschaft geschriebenen Stücke, zumal die Tafelmusiken, wurden doch gewiß von ihren Hörern auch oft „nur zum Teil“ wahrgenommen. Hier kann man wohl schon frühere Formen einer „*therapeutischen Musik*“ feststellen: eine angenehme Musik fördert die Verdauung. — Der „Romantik“, dem 19. Jahrhundert blieb dann die Trennung von „leichter“ und „schwerer“ Musik in zwei von Grund aus getrennte Bereiche vorbehalten. Die Kaffeehausmusik dieser Zeit mit ihrer typischen „Pariser Besetzung“ war eine ebenfalls „nur zum Teil wahrgenommene“ Form der Unterhaltungsmusik für die bürgerliche Gesellschaft.

Eric Saties „*Musique d'ameublement*“ hat weder mit Klangkulisse noch mit jener „narkotischen“ Musik etwas zu tun. Vielmehr wendet auch sie sich gerade gegen diese, gegen den „Wagnerismus“. Die Devise der um Satie und Cocteau gescharten „Groupe des Six“ war: Rückkehr zum Einfachen, präzise Geformten, zu einer „Musik für alle Tage“ („Man muß eine Musik bauen, in der man wohnen kann wie in einem Haus“). Man wollte keine mit Weltanschauung belastete, nur in höheren Sphären schwebende, sondern eine klare, diessseitige Musik. Dabei ist durchaus im französischen Sinne auch das „faire plaisir“ als Aufgabe der Musik zu verstehen. Sie soll Vergnügen machen, nämlich dem Geist und den Sinnen. Mit

wachem Geist will sie gehört werden. Das ist das Gegenteil einer chloroformierenden Geräuschkulisse. — Diese bleibt im wesentlichen eine zweifelhafte Erregungenschaft des Radio=Lautsprechers.

Musik als *Klangkulisse* hat aber noch andere Vorläufer: in der Filmmusik und auch schon in der Schauspielmusik. Man erinnert sich aus Stummfilmzeiten der unheimlichen Wirkung, wenn die — damals noch wirklich vor der Kinoleinwand gespielte — Musik einmal aufhörte oder fehlte: das Bildgeschehen war von gespenstiger Unwirklichkeit und Leere. Die Musik bildete das notwendige akustische Korrelat zum optischen Geschehensablauf, dem sie erst Leben gab. Ihre eigentlich musikalische Funktion — über dieses bloße akustische Da-Sein hinaus — bestand dabei lediglich darin, daß sie der „Stimmung“ des Bildgeschehens nach Möglichkeit entsprach und sie dadurch förderte. (Im Tonfilm kann die Musik im Idealfall — auch wo sie der Sprache, dem realen Geräusch oder der Stille Platz macht — eine ernsthaft dramaturgische Funktion ausüben.) Im Schauspiel reicht die Aufgabe der Musik von der legitimen Wirkung des Vor- und Zwischenspiels (vor geschlossenem Vorhang) und des Liedes über Melodram und Klangsymbol (etwa Signal) bis zur reinen Klang- und Geräuschkulisse im Sinne des akustisch-szenischen Stimmungs-Requisits. Auch bei der szenischen Klangkulisse kann im Idealfall — wie etwa in den Szenenmusiken Carl Orffs — noch eine spezifisch musikalische Funktion in der magischen Überhöhung des Geschehens liegen. (Eine solche „überhöhende“ Funktion hat die Musik auch in der Oper.)

Die letzte Degradierung der Musik zum Nebengeräusch, zur *Klangberieselung* blieb aber dem Rundfunk=Lautsprecher, genauer gesagt seinem Mißbrauch vorbehalten. Wenn das Radio den ganzen Tag „geht“, wird alles, was daraus ertönt, Sprache wie Musik, zur bloßen Geräuschkulisse. Grundsätzlich neu und katastrophal bei der Musik aus dem Lautsprecher ist ihre Beziehungslosigkeit, die sie aus jeder Verwurzelung in ihrem zugehörigen Lebensraum herausreißt. In der „Diskontinuität“, wie sie das Radio am reinsten verkörpert, erkannte Max Picard ein Grundübel unserer Zeit.

Mit dem Verlust ihres Lebensraums ist die Musik der völligen *Nivellierung* ausgeliefert, die es erst ermöglichte, daß sie — wahl- und unterschiedslos — zur Geräuschkulisse degradiert werden konnte. Diese „Tapetenmusik“ — „tonisch“, d. h. stärkend kann man sie nicht nennen! — wirkt sich im höchsten Grade schädlich aus, da sie die Fähigkeit des wirklichen Hörens zerstört.

Es wäre allzu pessimistisch, diese Entwicklung für „unaufhaltsam“ zu halten. Um ihr entgegenzuwirken, muß man den Tatsachen ins Antlitz sehen und nach den Gründen fragen. Den Hörer-Massen ist der „Mißbrauch des Lautsprechers“ kaum vorzuwerfen. Der Aufsatz Hans Peter Richters (ebenfalls im Januarheft der „N. Z. für Musik“) gibt eine erschütternde Bilanz über den raschen Verfall des kulturellen Anspruchs. Vor allem hat man im ganzen jener „Diskontinuität“ nicht nur zu wenig entgegengewirkt, sondern sie vielfach noch betont.

Es mag sein, daß heute auch nach der bloßen Klangberieselung ein Bedürfnis besteht, daß der Massenschlichtling süchtig ist nach jenem unbestimmten Klingen wie nach einer betäubenden Droge. Somit hätte auch die Geräuschkulisse noch eine therapeutische Funktion!

Hans Bartenstein

Wörner, Neue Musik in der Entscheidung

Gesamtbild der heutigen Situation · Unentbehrliches Nachschlagewerk · Edition Schott 4208 · DM 12,80

CHRONIK der »NZ für Musik«

Zum Tode von Karl Erb

Der unerreichte Evangelist

Die Älteren entsinnen sich noch des lyrischen Tenors, der, von Stuttgart kommend, wie ein Stern an der Münchener Hofoper aufging, der den ersten Parsifal in München sang, den Corregidor von Hugo Wolf und 1917 den Palestrina in der Uraufführung von Pfitzners bedeutsamem Werk. Der Loge im „Rheingold“ war damals Erbs 42. Partie. Es war zu Bruno Walters Direktionszeit, welche die erlesensten Sängernamen in einem Ensemble vereinte: Paul Bender und Friedrich Brodersen, Maria Ivogün, Sigrid Onegin, Maria Olszewska, Emil Schipper, Leo Schützendorf und viele andere. Die Jüngeren haben nicht mehr den Opernsänger, aber den Lieder- und Oratoriensänger Karl Erb gekannt, den Evangelisten der Matthäus-Passion. Mehr als vierhundertmal hat er diese schwierigste und größte Bachpartie gesungen und bis zum heutigen Tag keinen ebenbürtigen Nachfolger darin gefunden.

Ein Satz aus einer Unterhaltung in Ravensburg ist besonders haften geblieben: „Es ist mir schwer geworden, ich habe mir als Sänger alles schaffen müssen.“ Das war wörtlich gemeint. Dieses Leben hat arm und sehr hart begonnen und alle geistigen Interessen aus sich selbst nähren und gestalten müssen. In welchem Grade das gelang, mag man ermessen, wenn man die Erinnerung an Erbs Liedgestaltungen im lebendigen Klang der Platten überprüft, die es zum Glück noch gibt. Da sind die Schubert-Lieder, die Erb am meisten liebte: etwa „Des Fischers Liebesglück“ oder „Nacht und Träume“. Der Adel und die Verinnerlichung dieser Interpretation wird noch lange Vorbild sein können.

Erbs Stimme, die niemals regelmäßig geschult wurde, war unverwechselbar, mit dem eigentümlich hellen, unsinnlichen Timbre, das seinem hohen Tenor bis ins Alter den Glanz erhielt und ihn für den ausgesparten, den konzertanten Gesang, für Mozart, Schubert und Bach prädestinierte.

Der Stil, den er als Lieder- und Oratoriensänger entwickelte — auch im häufigen Zusammenwirken mit Maria Ivogün, mit der er zehn Jahre verheiratet war —, diese Kunst ohne Eitelkeit und Kompromisse hat Jahrzehnte hindurch stilbildend auf die Hörer gewirkt. An Erbs Beispiel wurden die anderen gemessen. Wer ihn einmal hat singen hören: „... und er ging hinaus und weinete bitterlich“, der wird ihn nie vergessen. H.W.

Sutermeister in der Volkshochschule

Die überaus rührige Volkshochschule der Industriestadt Oberhausen hat sich seit jeher in großzügiger Weise in Konzerten, Vorträgen und Studios um die Musik bemüht. Den Konzerthörern gab sie nun Gelegenheit, einen Komponisten kennenzulernen, der mit seinem 1. Klavierkonzert und seiner „Missa da Requiem“ hier früher schon viele Freunde gewinnen konnte: *Heinrich Sutermeister*. Der Komponist sprach über die „geistige und soziale Situation“ des schöpferischen Künstlers in unserer Zeit. Sein Vortrag hatte die Form eines Briefes, der einen jungen Komponisten mit den Problemen seiner Zukunft vertraut macht. Er handelte von den verschiedenen Spielarten des gesteuerten Erfolges, von den „Schulen“, von der Liebe zum Hörer, den es zu packen gelte, anstatt

ihn „die horizontale Leere einer glaubenslosen Zeit spüren zu lassen“. An solchen entschieden formulierten Gedanken konnte sich eine Diskussion entzünden, die vor allem da lebhaft wurde, wo sie sich einem Hauptschaffensbereich Sutermeisters, der Oper, zuwandte. Daneben standen Gespräche über die Zwölftonmusik, über die temperierte Stimmung und über Carl Orff, den Lehrer des Schweizer Komponisten. Wie aber ein jedes Gespräch über Musik in Musik münden sollte, so endete auch dieser Abend mit der Wiedergabe von Teilen der „Missa da Requiem“. Uns aber schien, als könne wenigstens der zeitgenössischen Musik mehr nützen als ein solch unmittelbarer Kontakt des Komponisten mit seinem Publikum. K-g.

Festspiele, Tagungen, Wettbewerbe

Seine siebente „Woche der leichten Musik“ plant der Süddeutsche Rundfunk vom 20. bis 23. Oktober in *Stuttgart*. Vorgesehen sind vier Konzertabende und zwei Diskussions-Nachmittage (am 21. und 23. Oktober.)

Der Deutsche Sängerbund, dem heute in 15 000 Chören rund 560 000 Sänger und Sängerinnen angehören, veranstaltet vom 23. bis 26. Oktober in *Wiesbaden* seine achte *Sängerbundeswoche*. Diese „Messe zeitgenössischer Chormusik“ macht es sich zur Aufgabe, neue Chorwerke mehr oder weniger volkstümlichen Charakters, die aber den kulturellen Forderungen der Gegenwart entsprechen, vorzuführen. Im ganzen sind etwa 60 zeitgenössische Tonsetzer vertreten. Für die sieben Konzerte und eine Chorfeier stellten sich über 30 Vereine aus Hessen, Baden, Rheinland-Pfalz und Nordrhein-Westfalen zur Verfügung.

Die diejährige *Zentralratstagung des Verbandes evangelischer Kirchenchöre Deutschlands* ist für die Tage vom 22. bis 25. September in *Bielefeld* angesetzt worden.

„*Festliche Brahms-Tage*“ veranstaltete im August die Stadt *Tutzing* am Starnberger See anlässlich des 125. Geburtstages von Johannes Brahms. Gleichzeitig wurde damit daran erinnert, daß Brahms hier vor 85 Jahren im Sommer 1873 weilte; den Haydn-Variationen (beiden Fassungen) sowie den beiden Streichquartetten op. 5 gab er hier ihre endgültige Form, die beiden Liederhefte op. 59 entstanden hier. Mitwirkende waren Elly Ney (Klavier), Annelies Kupper (Sopran), Ludwig Hoelscher (Violoncello), Johannes Bork (Klavier), Max Strub (Violine), Rudolf Gall (Klarinette), das Endres-Quartett, Valentin Härtl (Viola), Paul Fürst (Viola), Kurt Christian Stier (Viola) und die Singgemeinschaft Rudolf Lamy. Prof. Erich Valentin hielt den Festvortrag.

Für Juni/Juli kommenden Jahres plant das Siegerland-Orchester (Chefdirigent Peter Richter) „*Festtage unbekannter zeitgenössischer Musik*“. Kompositionen für großes Orchester oder Kammerorchester sind an die Anschrift des Orchesters Hilchenbach/Siegen, Postfach 1, einzusenden.

Der *Kreis Lübbecke* hat seine 9. *Musiktage* für die Zeit vom 9. bis 25. Oktober angesetzt. Kammermusikveranstaltungen und Konzerte des Lübbecke Kammerorchesters bringen Musik von Gabrieli bis Bach, Chorkonzerte machen mit zeitgenössischen Werken bekannt, für die Jugend ist ein Kreissingtreffen vorgesehen. Ein Mysterienspiel von Manfred Hausmann, „Der dunkle Reigen“, mit Musik von Ludwig Roselius steht weiterhin auf dem Programm. Die Veranstaltungen werden in mehreren Orten des Kreises stattfinden und von Wolfgang Stumme geleitet.

Vom 6. bis 13. Januar 1959 finden auf *Schloß Elmau* erstmals *englisch-deutsche Musiktage* statt, die unter Leitung von Hans Oppenheim (London) stehen und von führenden englischen Künstlern bestritten werden. Dabei wirken neben Benjamin Britten und Peter Pears auch der Lautenist Julian Bream sowie das Vokalquartett „The Saltire Singers“ mit. In acht Abendkonzerten wird Musik alter und neuer Meister aus beiden Ländern erklingen.

Kapellmeister *Leo Stein* ist am 15. Juli mit 55 Jahren einem Herzinfarkt erlegen. Er war seit mehreren Jahren ständiger Mitarbeiter des RIAS, wo er eine große Anzahl von Operetten-Aufnahmen geleitet und sich besonders der volkstümlichen Musik gewidmet hat.

Nach schwerem Leiden verstarb am 26. Juli, noch nicht 45 Jahre alt, der Intendant der Städtischen Bühne Ulm, *Peter Wackernagel*. Sein besonderes Interesse galt dem Schauspiel, aber auch die Oper in Ulm verdankt ihm bedeutende Förderung.

wir notieren

Zum Gedächtnis

Im Alter von 86 Jahren ist in München der Seniorchef des Pianohauses Schramm=Maendler, *Karl Maendler*, am 2. August 1958 verschieden. Im Jahre 1907 baute er nach alten historischen Vorbildern sein erstes Cembalo, vervollkommnete die Instrumente jedoch nach eigenen Ideen, besonders in der Mechanik und in der Tonschönheit. Es sei daran erinnert, daß Maendler 1930 für Carl Orff die ersten Trogxylophone baute. Der Cembalobau wird von seinem Firmennachfolger Ernst Zucker weitergeführt.

Prof. *Rudolf Laban*, der Lehrer vieler berühmter Tänzerinnen und Tänzer, ist am 1. Juli in Weybridge, südlich von London, im Alter von 78 Jahren gestorben. Laban stammte aus Preßburg. Er war bestrebt, den Tanz zu einer „Wissenschaft der Bewegung“ zu machen, gründete in München eine Tanzschule und übte besonders in den zwanziger Jahren einen bedeutenden Einfluß auf die deutsche Tanzkunst aus. Nach 1933 verließ er Deutschland. In seinen letzten Lebensjahren stellte Laban seine Forschungen über die Körperbewegung unter anderem auch in den Dienst von Industrie, Medizin und Luftfahrt.

Der Dresdener Dirigent *Kurt Striegler* ist am 3. August im Alter von 72 Jahren in Wildthurn bei Landau an der Isar gestorben. Striegler, der auch als Komponist von Opern, Orchester- und Kammermusikwerken hervorgetreten ist, war 1905 bis 1945 Kapellmeister der Staatsoper in Dresden. 1915 wurde er außerdem Lehrer am Dresdener Konservatorium, dessen Leitung er nach dem Tode seines Lehrers Felix Dräseke übernahm. Nach dem Kriege wohnte Striegler in München.

Wera Fokina, einst eine der hervorragendsten Tänzerinnen des Kaiserlich-Russischen Balletts, erlag vor Vollendung ihres 70. Geburtstages in New York einem Herzschlag. Sie war mit dem 1942 verstorbenen Choreographen Michael Fokin verheiratet, der für das Kaiserliche Ballett und die Diaghilew-Truppe gearbeitet hat.

Der als Chopin-Interpret und als Musikpädagoge bekannte Pianist Professor *Bruno Kretschmayer* ist in Berlin gestorben.

Im Alter von 60 Jahren starb in Ost-Berlin der Tänzer und Choreograph *Jens Keith*. Keith hatte Ende 1945 die Stellung eines Ballettmeisters der Städtischen Oper in Berlin übernommen und hier bis 1949 einige der besten Nachkriegs-Ballettinszenierungen geschaffen. Keith war Solist an der Berliner Staatsoper und später Ballettmeister in Essen, bevor er an die Städtische Oper Berlin ging.

Der 1899 in Rußland geborene amerikanische Pianist *Maxim Schapiro* erlitt während eines Festkonzertes in Karmel (Kalifornien) einen Herzanfall, an dessen Folgen er kurze Zeit später starb.

Bühne

Ein musikalisches Drama „Oedipus“ wurde von Helmut Eder komponiert. Das Libretto hält sich eng an das Sophokles-Drama in der Übertragung von J. Weinstock. Die Uraufführung findet am Landestheater Linz statt.

Die Uraufführung der Oper „Die Weber von Lyon“ (Les Canuts) von dem französischen Komponisten Joseph Kosma wird von der *Berliner Staatsoper* vorbereitet. Das Libretto schrieb Jacques Gaucheron. Anläßlich des 200. Todestages von Georg Friedrich Händel bringt die Staatsoper im April 1959 die deutsche Erstaufführung der Oper „Ariadante“.

Am 19. November kommt in Graz die neue Oper von Heinrich Sutermeister „Titus Feuerfuchs“ zur österreichischen Erstaufführung. Die deutsche Erstaufführung findet am 12. Oktober an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf statt.

Die Erstaufführung für Ostdeutschland von Werner Egks „Irischer Legende“ ist in Magdeburg für den 10. Februar 1959 geplant.

Die deutsche Erstaufführung von Carlisle Floyds Oper „Susannah“, die im September 1956 an der New York City Opera uraufgeführt wurde, ist von den Städtischen Bühnen Oberhausen für die Spielzeit 1958/59 vorgesehen.

Bei den *Edinburgher Festspielen* werden durch die International Ballet Company zwei Ballettwerke uraufgeführt: „La belle dame sans merci“ von Walter Goehr (4. September) und „The great peacock“ von Humphrey Searle (6. September).

Julius Weismanns „Serenade“ op. 113 für kleines Orchester wird erstmalig choreographisch aufgeführt durch das Ballett der „Deutschen Oper am Rhein“ in Düsseldorf.

Anthony Tudor, der britische Choreograph, wird im „Teatro Colón“ in Buenos Aires Richard Strauss' „Josephslegende“ sowie „Die Feuersäule“ (mit Musik von Schönbergs „Verklärte Nacht“) inszenieren.

Berufungen und Ehrungen

Erich Leinsdorf, der in Wien geborene Dirigent, ist zum musikalischen und künstlerischen Berater des Leiters der Metropolitan Opera New York, Rudolf Bing, ernannt worden.

Auf weitere fünf Jahre sind von der Stadt Hagen der bisherige Intendant der Städtischen Bühne, Dr. Hermann Werner, und der bisherige Generalmusikdirektor, Berthold Lehmann, in ihren Ämtern bestätigt worden.

Neuer Generalintendant des Weimarer Nationaltheaters wurde der bisherige Direktor der Leipziger Theaterhochschule, Prof. Otto Lang.

Alfred Siercke kehrte mit Beginn der neuen Spielzeit als Leiter des Ausstattungswesens an die Hamburgische Staatsoper zurück, der er bereits in den Jahren 1946 bis 1956 angehörte.

Als ständiger Dirigent des Amsterdamer Concertgebouw Orkest wurde für drei Jahre *George Szell* verpflichtet.

Zum neuen Dirigenten des westfälischen Sinfonieorchesters (Sitz Lünen) ist Kapellmeister *Hubert Reichert* vom Südwestfunk gewählt worden.

Heribert Esser, bisher Solorepetitor an der Kölner Städtischen Oper, wurde als Dirigent und Studienleiter an die Wiesbadener Staatsoper berufen.

Von den Städtischen Bühnen Essen wurde für den aus Krankheitsgründen ausscheidenden Ballettmeister *Alfredo Bortoluzzi* der Tänzer und Choreograph *Marcel Luitpart* verpflichtet. Luitpart war zuletzt in Bonn tätig.

Eddi Sauter, der als Nachfolger von Kurt Edelhagen die Leitung des Südwestfunk-Tanzorchesters übernommen hatte, beabsichtigt, in Kürze in die Vereinigten Staaten zurückzukehren. Sein bis 1960 laufender Vertrag zum Südwestfunk wurde auf seinen Wunsch zum 1. August vorzeitig gelöst.

Zum neuen Intendanten der Hamburgischen Staatsoper ist von der Spielzeit 1959/60 ab *Rolf Liebermann* berufen worden. Liebermann leitet zur Zeit die Musikabteilung des Norddeutschen Rundfunks, Hamburg.

Willibald Götzke, der ehemalige Hauptabteilungsleiter für Musik im Bayerischen Rundfunk, wird nicht mehr auf seinen Posten zurückkehren, von dem er seit einem Monat beurlaubt war, weil gegen ihn ein Verfahren wegen unerlaubten Führens des Dokortitels lief. Götzke, der inzwischen vom Landgericht München zu 500 DM Geldstrafe verurteilt wurde, wird in Zukunft in der Abteilung Ernste Musik als Berater wirken. Das Gericht ermittelte, daß Götzke selbst den Titel nicht angab und auch in amtlichen Dokumenten nicht führte, es aber stillschweigend duldete, wenn er mit dem akademischen Titel angeredet und im Funk auch als „Doktor“ geführt wurde.

Prof. Dr. *Walter Wiora*, der Leiter der Abteilung Musik im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg und der Forschungsstelle für ostdeutsche Musikgeschichte, hat einen Ruf auf das Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Kiel als Nachfolger von Prof. Dr. Friedrich Blume angenommen.

Zum neuen geschäftsführenden Vorstand der „Neuen Bach-Gesellschaft“ Leipzig wurde der Thomaskantor Prof. *Kurt Thomas* gewählt. Die Gesellschaft beabsichtigt, das 36. Deutsche Bachfest 1959 in Mühlhausen, Thüringen, zu veranstalten.

Die Komponistin *Grete von Zieritz*, Berlin, wurde vom Österreichischen Bundespräsidenten zum Professor ernannt.

Jubilare

Der Gesangspädagoge Professor *Hans Emge*, Karlsruhe, wurde am 26. Juni 80 Jahre alt. Der Jubilar wirkte u. a. in Chile, Hannover, Berlin, Bremen, Köln und leitete 1946 bis 1952 eine Meisterklasse für Gesang und Klavier an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe. Zu seinen Schülern gehörten u. a. Gerhard Hüsch, H. J. Moser und Kurt Thomas. Anlässlich seines 80. Geburtstags wurde Professor Emge das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse verliehen.

Fritz Soot wurde am 20. August 80 Jahre alt. In Neunkirchen bei Saarbrücken geboren, begann er seine künstlerische Laufbahn als Schauspieler und entschied sich erst dann für die Sängerbahn, die ihn von 1908 bis 1918 an der Dresdner Hofoper sah, dann in Stuttgart und schließlich an der Berliner Staatsoper. Auch in Bayreuth hat er viel gesungen, einmal inner-

halb von vierzehn Tagen zehn Wagner-Partien. Vor drei Jahren, als 77-jähriger, stand er zum letztenmal auf der Bühne der Westberliner Städtischen Oper.

Professor *Otto Erich Deutsch*, Wien, konnte am 5. September seinen 75. Geburtstag feiern. Von seinen zahlreichen Publikationen sind vor allem seine umfangreichen Arbeiten über Franz Schubert und seine in London erschienene „Documentary-Biographie“ zu nennen.

70 Jahre alt wird am 21. September der Komponist und Musikschriftsteller *Karl Blessinger*. Nach längerer Dirigententätigkeit in Bremen, Koblenz und Bonn war er zuletzt als Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München tätig und lebt jetzt im Ruhestand.

Am 6. September wurde Kapellmeister *Kurt Schröder*, Frankfurt, 70 Jahre alt. Seine Wirkungsstätten waren u. a. Chemnitz, Königsberg, Coburg, Köln. Zuletzt war er musikalischer Oberleiter und Chefdirigent beim Hessischen Rundfunk, wo er heute noch eine beratende Funktion ausübt. Auch als Filmkomponist hat sich Schröder in Paris und London und bei der Ufa einen Namen gemacht.

Der Leiter des Werkorchesters der Farbenfabrik Bayer in Leverkusen, *Erich Kraack*, vollendete am 31. Juli sein 60. Lebensjahr. Kraack war in den 30er Jahren beim Frankfurter Rundfunkorchester unter Hans Rosbaud tätig. Er ist kürzlich durch seine Neubearbeitung von Monteverdis „Die Heimkehr des Odysseus“ für Funk und Fernsehen hervorgetreten.

Am 9. August wurde Prof. *Otto Spreckelsen*, der rührende und verdienstvolle Leiter des Itzehoer Konzerts, 60 Jahre alt.

Dr. *Helmuth Thierfelder*, der Chefdirigent des Niedersächsischen Sinfonieorchesters in Hannover, vollendete am 18. August sein 60. Lebensjahr.

Wilhelm Keilmann, Pianist und Komponist, ein Schüler Hermann Zilchers, wurde am 4. August 50 Jahre alt. In den letzten Jahren wirkte Keilmann, der als Lehrer an das Trappsch Konservatorium nach München gehen wird, in Aschaffenburg.

Der berühmte russische Violinvirtuose *David Oistrakh* wird am 30. September 50 Jahre alt. Oistrakh ist in Odessa geboren, erhielt dort auch seinen ersten Violinunterricht und ist seit 1935 am Moskauer Konservatorium als Lehrer tätig. Für sein hervorragendes Violinspiel, das in allen fünf Erdteilen einem einmütig begeisterten Publikum höchste Bewunderung abverlangt, erhielt Oistrakh zahlreiche Preise.

Konzert

Das Münchner Kammerorchester brachte an zwei Abenden Werke „Junger Münchner Komponisten“ unter Christoph Stepp als Gast und Hans Stadlmaier zur Uraufführung, und zwar von Teuscher, Gebhardt, Schmidt, Bruck, Loeper, Tsouyopoulos und Riedl. Solisten waren Liselotte Ebnet, Hermann Gschwendtner, Erich Appel, Franz Weiß, Wilhelm Killmayer, Fritz Mimietz.

Harald Genzmers „Kammerkonzert für Oboe und Streichorchester“ wird innerhalb der Musica-viva-Konzerte in Remscheid, die dem neuen Musikdirektor der Stadt, Siegfried Goslich, unterstehen, uraufgeführt werden.

Eine Kantate „Metall“ ist von dem Komponisten Hans Ulrich Engelmann, Darmstadt, komponiert worden. Die Texte schrieb Heinz Winfried Sabais. Das Werk, eine „Chronik für Solisten, Chor und Orchester“, wird am 15. September in Nürnberg anlässlich der 5. ordentlichen Gewerkschaftstagung der Deutschen Industriengewerkschaft Metall uraufgeführt.

Während der Wiener Sommerwochen dirigierte Robert Schollum ein Sinfoniekonzert mit Werken von Schubert, Dvořák und Weber sowie die Uraufführung seiner „8 Augenblicke für Orchester“.

Am 1. Februar 1959 bringt die *Frankfurter Singakademie* unter ihrem ständigen Dirigenten Dr. Ljubomir Romansky die deutsche Erstaufführung des Chorwerkes „Das Gilgamesch-Epos“ von Bohuslav Martinu in Frankfurt heraus, Orffs „Carmina burana“ wird sie zu den „Semaines musicales“ in Paris am 14. Oktober erstmals für Frankreich aufführen.

Auf den „Festlichen Tagen neuer Kammermusik“ in Braunschweig wird am 1. November Hans Werner Henzes „Sonate für Streicher“ erstmals in Deutschland gespielt. Henze schrieb das Stück für das Collegium musicum Zürich; es wurde im März in Zürich uraufgeführt.

Joseph Keilberth bereitet mit dem Hamburger Philharmonischen Orchester die deutsche Erstaufführung der „Sinfonischen Szenen für Orchester“ von Gottfried von Einem vor, die am 5. Oktober stattfinden soll.

Zur Eröffnung der Lippstädter Herbstwoche wird am 18. Oktober die Nordwestdeutsche Philharmonie unter Heinz von Schumann das „Capriccio Concertante“ (1946) des italienischen Komponisten Felice Quaranta für Deutschland erstaufrühren.

Iain Hamiltons Concerto for jazz trumpet and orchestra gelangt am 28. September in München zur deutschen Erstaufführung.

Unter der Leitung von Kurt Woess spielte das Victorian Symphony Orchestra kürzlich innerhalb seiner Abonnementskonzerte in Melbourne als Erstaufführungen für Melbourne das Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Schlagzeug von Martinu, das dritte Klavierkonzert von Milhaud, das zweite Klavierkonzert von Bartók (Solist Gordon Watson) und als australische Erstaufführung Malipieros „Vivaldiana“.

Der *Niederländische Verein für Neue Musik* in Amsterdam brachte unter der musikalischen Leitung von Daniel Ruyneman in Amsterdam und in Utrecht als Erstaufführung in den Niederlanden das Bläserquintett von Arnold Schönberg, die Fünf Inkantationen für Flöte allein von André Jolivet und das Bläserquintett von Willem Pijper. — Im Oktober werden das Quartett für Flöte, Klarinette, Fagott und Horn von H. E. Apostel, das Streichtrio von Anton von Webern, die Sonate für Flöte und Klavier von Pierre Boulez und das Bläserquintett von René Leibowitz gespielt. Am 28. April 1959 wird die erste Aufführung in den Niederlanden von „Le Marteau sans Maître“ von Pierre Boulez folgen.

Bei einem Konzert der Berliner Philharmoniker trat der 24jährige Berliner Pianist Rolf Kuhnert mit dem Klavierkonzert von Kurt Stiebitz hervor. Kuhnert kommt aus der Schule Erich Riebensahms und Heinz Thiessens und studierte später bei Eduard Steuermann in Darmstadt und Yvonne Lefebure in Paris.

Innerhalb eines Musica-viva-Konzertes in München dirigiert am 21. November Hans Werner Henze seine „Neapolitanischen Lieder“.

Hermann Hildebrandt, der Chefdirigent des Städtischen Berliner Sinfonieorchesters, dirigierte Konzerte der Budapester Philharmonie mit Werken von Vivaldi, Beethoven, Brahms, Tschaikowsky, Bartók und Szabo.

Der in Europa bereits bekannte ungarische Dirigent László Somogyi gastiert erstmalig in Südamerika. Er wird in Buenos Aires fünf Konzerte leiten.

Zu einem Klaviertrio haben sich die Stuttgarter Nachwuchskünstler Rudolf Dennemarck, Klavier, Rolf

Oscher, Violine, Werner Taube, Violoncello, zusammengeschlossen. Kürzlich gab das „Dennemarck-Trio“ in der Klosterkirche Urspring bei Ulm einen Konzertabend mit Werken von Haydn, Beethoven und Brahms.

Der französische Geiger Robert Soetens konzertierte mit der Sonate op. 14 von Giselher Klebe im Sommer in Bukarest und Baden-Baden. Im vergangenen Jahr spielte er das Werk in London und ein Jahr zuvor in Wien bei einem Konzert der IGNM sowie in Zagreb, Ljubljana, Linz und bei mehreren Rundfunksendern.

Der griechische Konzert-Cellist Elefterios Papastavro unternahm in diesem Sommer mit der Pianistin Magda Rusy ausgedehnte Konzertreisen durch Deutschland, Österreich, Italien und Jugoslawien und wurde von der Staatlichen Musikakademie Belgrad zu einem dreiwöchigen Meisterkursus eingeladen.

Im Rahmen der Stockholmer Festspiele 1958 spielten Gustav Scheck, Ulrich Grehling und Fritz Neumeyer mit der Cappella Coloniensis Werke der Barockzeit auf alten Instrumenten.

Das *Hausegger-Quartett* und der Pianist Reimar Dahlgrün konzertierte in den schwedischen Städten Örebro, Uppsala und Stockholm. Aufgeführt wurden in Konzerten, im Rundfunk und für eine Schallplattenfirma Streichquartette von Haydn, Brahms, Dvořák und Hindemith sowie Klavierquintette von Prinz Louis Ferdinand und Brahms.

Gerhard Mantel, bis vor kurzem Solocellist im Sinfonie-Orchester des Westdeutschen Rundfunk Köln, unternahm zusammen mit der Pianistin Erika Frieser Konzerttournée nach Oslo, Kopenhagen, Paris und Basel. Auf den Konzertprogrammen standen Werke von Kodály, Brahms, Hindemith, Martinu u. a.

Anlässlich seines 140jährigen Bestehens veranstaltete der *Städtische Musikverein Düsseldorf* in Paris zwei Beethoven-Konzerte unter der Leitung von GMD Eugen Szenkar.

Das Kammerorchester der Volkshochschule Böblingen-Herrenberg gab mehrere Konzerte im Rahmen des deutsch-französischen Kulturaustausches in Frankreich mit Werken von Bach, Mozart, Britten, Händel u. a. Das Orchester stand unter Leitung von Konzertmeister Leonard Witzenbacher.

Im Rahmen der vom Verein Musica Helvetica, Basel, für begabte junge Künstler veranstalteten Austauschkonzerte konzertierte die Cellistin Angelica May (Stuttgart) und der Pianist Peter Hollfelder (München) in Basel.

Das *Collegium Musicum Krefeld* gab Konzerte mit mittelalterlicher Musik in Mailand, Padua und Udine.

Die *Münchener Philharmoniker* veranstalten 1958/59 zwölf Sinfoniekonzerte. Acht Abende dirigiert Fritz Rieger; die übrigen werden von Hans Knappertsbusch, Günter Wand, André Cluytens und Carlo M. Giulini geleitet. Solisten sind Shura Cherkassky, Henryk Szeryng, Antonio Janigro, Andor Foldes, Christian Ferras, Ricardo Odnoposoff, Gaspar Cassadó, Monique Haas, Enrico Mainardi, Rolf Wuinque.

Die *Staatsphilharmonie in Warschau* kündigt auf ihrem Winterprogramm u. a. Olivier Messiaens „Hymne für Orchester“ an. Das Werk wird Ende Oktober zu hören sein.

Gemeinsam mit dem Studio für Neue Musik und der Musikalischen Jugend veranstaltete die Stadt München einen Büchiger-Abend, in dem drei Kurzoratorien „Verklärung“, „Auferstehung“ und „Himmelfahrt“ zur Aufführung kamen.

Karl Hermann Pillneys Orchesterfassung der „Kunst der Fuge“ von Joh. Seb. Bach wurde von dem Bostoner Sinfonieorchester unter Charles Münch aufgeführt.

Das *Collegium Musicum Coburg* der Gesellschaft der Musikfreunde spielte in seinem ersten *Musica-viva*=Konzert unter der Leitung von Josef Ehrle Werke von Schröder, Bräutigam, Schneidt, Strohbach und Tiedemann.

Rundfunk

Wolfgang Fortners neues Chorwerk „Der 7. Gesang“, ein Kompositionsauftrag des Norddeutschen Rundfunks, kommt am 7. Dezember in Hamburg zur Uraufführung.

Wladimir Vogel hat, ebenfalls im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, ein Oratorium „Jona“ nach Texten des Alten Testaments in der Bearbeitung von Martin Buber komponiert. Es ist ein Werk für Bariton, Sprechchor, gemischten Chor und großes Orchester.

Für den NDR, Hamburg, schrieb Gottfried von Einem ein Chorwerk, „Das Stundenlied“, das am 1. März 1959 im NDR uraufgeführt wird.

Der WDR Köln bringt am 27. November die deutsche Erstaufführung von Luigi Dallapiccolas „Concerto per la notte die natale“ 1956 für 17 Instrumente und Sopran.

Hans Werner Henzes „Drei Dithyramben“ werden im WDR Köln unter der Leitung von Hans Rosbaud am 27. November uraufgeführt. Für den 26. November plant die Reihe „das neue werk“ des NDR Hamburg die Uraufführung seiner „Kammermusik 1958“.

Chor und Orchester des Westdeutschen Rundfunks Köln konzertierten unter der Leitung Hermann Scherchens im Brüsseler Rundfunk mit Werken von Webern, Schönberg, Fortner und Nono.

Der italienische Rundfunk RAI sendet am 12. Oktober im 3. Programm in einer Aufnahme aus Turin die Henze-Oper „König Hirsch“ in italienischer Sprache (übertragen von Fedele d'Amico). Die musikalische Leitung hat Nino Sanzogno.

Nach 14 Jahren wurde die „Sinfonische Suite“ op. 22 von Carl Ehrenberg erstmals wieder aufgeführt. Es spielten die Münchner Philharmoniker unter Kurt Striegler für den Bayerischen Rundfunk.

Das NDR-Sinfonieorchester unter Hans Schmidt-Isserstedt spielt im September in Venedig und Montreux die Konzertmusik für Streichorchester und Bläser von Hindemith.

Das Klavier-Duo Hans-Helmut Schwarz/Edith Henrici spielte das Konzert für 2 Klaviere und Orchester op. 33 von Nikolai Lopatnikoff mit dem Orchester des Süddeutschen Rundfunks unter Hans Müller-Kray (deutsche Erstaufführung) und unter Erich Schmid im Studio Zürich.

Eberhard Bonitz spielte im Sender Bremen Orgelwerke von Girolamo Frescobaldi (Capriccio sopra „La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut“ und die Orgelmesse „In festis Beatae Mariae Virginis“).

Die Sonate 1926 von Bartók und die Indianische Fantasie für Klavier und Orchester von Busoni wurden

im Süddeutschen Rundfunks, gespielt von Hans-Helmut Schwarz, gesendet.

Aus dem Werk Fritz Müller-Rehrmanns brachte der Westdeutsche Rundfunk das zweiklavierende Werk „Kontrapunktische Veränderungen auf den Cantus firmus „Großer Gott, wir loben Dich““ op. 25. Es spielte das Klavier-Duo Reimer und Ingeborg Kuchler, Hamburg.

Erika Margraf sang Hindemiths Orchestergesänge aus dem „Marienleben“ und Mátyás Seibers „Französische Volkslieder“ beim Sender Hilversum; das niederländische Kammerorchester leitete Maurits van den Berg. In Mainz trug die Künstlerin Werke von Mozart, Webern, Apostel, Berg, Schönberg u. a. vor.

Musikerziehung

Im Rahmen der diesjährigen Tagung des „Instituts für Neue Musik und Musikerziehung“ in Darmstadt fand eine Neuwahl des Vorstandes statt. Zum 1. Vorsitzenden des Instituts wurde wiederum Prof. Dr. Erich Doflein (Freiburg) gewählt. 2. Vorsitzender ist Prof. Dr. Siegfried Borris (Berlin). Geschäftsführer des Instituts ist weiterhin, wie seit Bestehen, Herbert Weitemeyer (Hagnau). Weitere Mitglieder des Vorstandes sind: Prof. W. Maler (Detmold), Prof. W. Jacobi (München), Irmgard Balthasar (Darmstadt), Prof. G. Bialas (Detmold), F. P. Goebels (Düsseldorf), Dr. E. Kraus (Köln), Herbert Saß (Hamburg), F. Schieri (Köln), Prof. H. Schröter (Köln), Prof. D. Stoverock (Berlin), Dr. W. Twittenhoff (Hamburg).

Die „Jugendsymphoniekonzerte“ der Stadt Bremerhaven, die in Zusammenarbeit mit der Schulverwaltung und mit dem Amt für Jugendpflege vom Städtischen Orchester Bremerhaven unter Leitung von Musikdirektor Hans Kindler veranstaltet werden, sollen in Zukunft jungen Nachwuchskünstlern Gelegenheit zu öffentlichem solistischem Auftreten geben.

Im Juli 1958 besuchten zwei ausländische Chöre Norddeutschland. Die „Cambridge Bach Singers“ sangen unter ihrem Leiter Andrew Raeburn in Osnabrück, Braunschweig, Vlotho, Hameln, Hannover, Göttingen und Bonn. Der außerordentlich vielseitige Studentenchor erregte vor allem durch die Besetzung der Altpartien mit Männern Aufsehen. Das Programm umfaßte geistliche und weltliche Musik der Tudor-Zeit und zeitgenössische Komponisten. Der schwedische „Pro-musica“-Chor sang in Berlin, Wolfenbüttel, Salzgitter, Mainz, Köln und Hannover und besichtigte in Remscheid die im letzten Baustadium begriffene musische Bildungsstätte. Dieser Chor vermittelte unter Gerhard Dornbuschs Leitung ein lebendiges Bild der schwedischen Volksmusik. Die Verbindung zu beiden Chören stammt von Konzertreisen der Chöre Willi Träders. Die organisatorische Leitung der Reisen lag in den Händen der Landesarbeitsgemeinschaft Jugendmusik in Niedersachsen.

Das Orchester der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe (Leitung Albert Dietrich) wurde durch das Comité de Liaisons Internationales (Lyon) zu einer 14tägigen Konzertreise nach Frankreich eingeladen.

Freude am Spiel

mit unseren bewährten
und neuen Wulf-Fideln

MÖSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL

leicht erlernbare Instrumente
klangschöne Instrumente
vielseitige Instrumente
preiswerte Instrumente
Instrumente für alte und neue Musik



Im Rahmen einer Woche zeitgenössischer Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt führte die Opernschule unter Leitung von Professor *Vondenhoff* „Les Malheurs d'Orphée“ von Milhaud und „Die Brücke von San Luis Rey“ von Reutter konzertant auf.

Das Kammerorchester des Bayerischen Staatskonservatoriums der Musik Würzburg, zusammengesetzt aus Professoren und qualifizierten Studierenden, musizierte unter Leitung von Direktor Hanns Reinartz beim „Mozartfest“ in der Residenz bei Tagungen der „Neophilologen“ und der „Bunsengesellschaft“. Es spielte ein Konzert zugunsten des Wiederaufbaues des Würzburger Theaters und ein Serenadenkonzert im Gartensaal der Residenz, das auch vom Bayerischen Rundfunk übernommen wurde.

Das Studentenwohnheim der Technischen Hochschule Karlsruhe führt regelmäßige Konzertabende durch, die vom Orchester des Wohnheims und von anderen Musiziergruppen gestaltet werden. So spielte der „pro fidula kreis“ Karlsruhe Musik alter deutscher und englischer Meister des 16. Jahrhunderts und neue Musik von Fortner, Höffer, Orff, Bartók u. a. Das Semester-schlußkonzert übernahm das Orchester des Wohnheims (Spielmusik für Streicher von Hessenberg, Klarinettenquintett von Mozart, d-Moll-Cembalokonzert von Bach).

Eberhard Werdin schrieb zwei neue Werke für die Schul- und Jugendbühne. Die szenische Kantate „Bauernkalender“ wird durch das Städtische Mädchengymnasium Ludwigshafen uraufgeführt. Die neue Jugendoper „Der Rattenfänger“ soll zur 100-Jahr-Feier des Mädchengymnasiums in der Rattenfängerstadt Hameln uraufgeführt werden.

Das Musikseminar der Universität Bahia lud Erika Margraf ein, einen Gesangs- und Interpretationskurs im Juli kommenden Jahres zu übernehmen. Als Themen sind gestellt: Interpretation neuer Musik und, anlässlich des Händeljahres, Interpretation Händelscher Werke.

Der Berliner Cellist Helmut Schonecke ist nach Ableistung eines fünfmonatigen Lehrauftrages am Staatlichen Konservatorium Beirut nach Deutschland zurückgekehrt.

Margarete Wallas, Hannover, wurde von der portugiesischen Regierung zu einem zweimonatigen Meisterkursus für Gesang an die Hochschule für Musik in Lissabon berufen. Sie kam dieser Verpflichtung noch vor ihrem alljährlichen Salzburger Meisterkursus nach, der während der Festspiele stattfand.

Die Gesangspädagogin Aenny Witz-Hölkeskamp, Bochum, gab vor zahlreichen Zuhörern mit ihrem Schülerkreis einen Konzertabend, Arien und Duette aus Opern und Operetten wurden mit Beifall aufgenommen.

Vom 19. bis 21. September veranstaltet die Landesarbeitsgemeinschaft Jugendmusik Niedersachsen in Verbindung mit dem Magistrat der Stadt und dem Stadtjugendring Bremerhaven ein „Nordwestdeutsches Singkreistreffen“, für das ein reiches Programm vorgesehen ist.

Die Schulverwaltung Bremerhaven führt in ihrem Landschulheim in Bederkesa einen fünftägigen Fortbildungslehrgang für Lehrer mit dem Thema „Musik und Bewegung“ durch (Leitung: Hans Linder). Dozenten sind: Anneliese Schmolke, Herbert Langhans (beide Sporthochschule Köln) und Prof. Dr. F. Oberborbeck (PH Vechta).

Der Studierende Richard Hörnicke der Frankfurter Musikhochschule (Opernschule Prof. Vondenhoff, Gesangsklasse Prof. Lohmann) ist ab August als Regie-Assistent mit Spielverpflichtung an das Landestheater Darmstadt verpflichtet worden. Lajos Kevenazi (ebenefalls Opernschule Prof. Vondenhoff und Gesangsklasse Prof. Lohmann) ist von September ab an die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf als Bassist verpflichtet worden.

An der Opernabteilung der Niedersächsischen Hochschule für Musik und Theater in Hannover erhielten die folgenden Studierenden ein Bühnengengagement: Brigitte Abel an das Theater am Domhof in Osnabrück, Gabriele Gerlach an das Stadttheater Rheydt, Stefanie Glowa an das Theater der Stadt Trier, Ursula Gust an die Städtische Oper in Berlin, Hella Puhlmann an das Hessische Staatstheater in Wiesbaden und Horst Hein an das Städtische Theater in Mainz. Aus der Opernhochschule wurden (z. T. mit Soloverpflichtung) engagiert: Helga Birkhold an das Stadttheater Hildesheim, Helmut Mühlhansel an die Städtischen Bühnen in Münster/W. und Hartmuth Töllner an die Städtischen Bühnen in Bremerhaven.

Der 17jährige Johannes-Rainer Gascard, der als jüngster Teilnehmer beim diesjährigen Geigenwettbewerb der westdeutschen Musikhochschulen die höchste Punktzahl erreichte, wurde zusammen mit Peter Herrmann, der im gleichen Wettbewerb die zweitbeste Bewertung errang, zu einer gemeinsamen Konzertreise nach Italien und der Schweiz eingeladen. Beide Geiger sind Studierende der Klasse Prof. Tibor Varga an der NWD Musikakademie Detmold. — Matthias Rütters wurde als Flötist an das Berliner Philharmonische Orchester, Richard Müller-Dombois als I. und Soloflötist an das Städtische Orchester Düsseldorf (Deutsche Oper am Rhein) verpflichtet. Frits Wolken geht als I. Fagottist an das Staatstheater Stuttgart, Eberhard Buschmann in gleicher Eigenschaft nach Gelsenkirchen, wohin auch Hartmut Stute als I. Klarinetist verpflichtet wurde. Alle Genannten sind Absolventen der NWD Musikakademie Detmold und Schüler der Prof. Dr. Hans-Peter Schmitz (Flöte), Albert Hennige (Fagott) und Jost Michaels (Klarinette).

In Erwiderung des Besuches von Studierenden der Königlichen Konservatorien Brüssel und Antwerpen konzertierten im Rahmen der Austauschkonzerte Studenten der Staatlichen Hochschule für Musik München mit großem Erfolg in Brüssel und Antwerpen.

In der ersten Aprilhälfte führte das Garmisch-Partenkirchner Jugend-Kammerorchester unter Leitung seines Gründers, Prof. Alexander Blenow, eine Konzert- und Studienreise nach Griechenland durch. Auf Einladung des Deutschen Goethe-Instituts musizierte es in Serres, Saloniki und Athen neben klassischen

Wulf-Fidel

Das bewährte und gern gespielte Instrument. 4 Stimm-lagen: Sopran g-g' DM 130,-; Alt d-d' DM 145,-; Tenor G-g' DM 165,-; Baß D-d' DM 198,-

Wulf-Schulfidel

Für die Schule und jegliches Gemeinschaftsmusizieren stellen wir mit dieser Fidel ein preisgünstiges Instrument zur Verfügung. 4 Stimm-lagen — Stimmung wie bei der Wulf-Fidel. Sopran, Alt je DM 79,-; Tenor DM 95,-; Baß DM 115,-

Wulf-Quinton

Neben unseren Instrumenten in Quart-Terz-Stimmung steht hiermit eine Fidel in Quintstimmung bereit. Zwei Stimm-lagen: Diskant c-c' DM 98,-; Baß C-c' DM 148,-

Verlangen Sie Prospekte vom **MOSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL**

Werken eine griechische Volksliedsuite des auch in Deutschland bekannten Cellisten Elefterios *Papastavros*.

Im vierten der vom *Tonkünstlerverband Baden-Württemberg* veranstalteten Konzert mit selten gehörter Musik spielte der Budapester Pianist *Janos Hernadi* Werke ungarischer Komponisten, darunter die Klaviersonate 1926 von *Béla Bartók* und Spätwerke von *Franz Liszt*, von denen zwei, „*Sunt lacrimae rerum*“ und „*Czardas macabre*“ (beide etwa in Liszts 70. Lebensjahr in Budapest komponiert), an diesem Abend zur ersten Aufführung in Deutschland kamen. Vom „*Czardas macabre*“ war seither nur eine unvollständige Fassung in der Gesamtausgabe bekannt.

Die *Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe* gab in fünf Semesterabschlußkonzerten einen Querschnitt durch ihre Semesterarbeit. Das Programm umfaßte Werke von *Orlando di Lasso* über *J. S. Bach* — *Mozart* — *Beethoven* — *Mendelssohn* — *Mahler* (Kindertotenlieder) — *Schönberg* — *Hindemith* — *Bartók* bis zu *Strawinskys* Messe für Chor und 10 Bläser. Ausführende waren Studierende der Hochschule, das Hochschulorchester unter *Albert Dietrich* und der Hochschulchor unter *Paul Wehrle*.

Im vergangenen Semester trat das „*Collegium musicum*“ der *Mainzer Universität* unter Leitung von Prof. Dr. *Ernst Laaff* mit einem Konzert, das nur Werke von *Michael Praetorius* zum Erklingen brachte, vor die Öffentlichkeit. Mit Solisten, Chor, Orchester und historischen Instrumenten wurden vorwiegend unbekannte Kompositionen dieses Meisters aufgeführt, deren Aufführungsmaterial handschriftlich von den Studenten hergestellt worden war. Das Konzert wurde vom *Südwestfunk* übertragen.

Die *Städtische Singgemeinde Kleve*, die sich zum größten Teil aus jugendlichen Sängern und Sängerinnen zusammensetzt, führte unter Leitung von Dr. *Walter Gieseler* die „*Carmina burana*“ von *Orff* auf in der Fassung für zwei Klaviere, Pauken und Schlagzeug. Solisten waren *Hanni Mack* (Sopran), *Theo Zilliken* (Bariton), *Heinz Scholz* (Tenor). Den Klavierpart spielten *Franz-Peter Goebels* und *Hans Wellen*. Das Konzert wurde mit denselben Kräften zweimal vor Schülern höherer Klassen in *Düsseldorf* im *Robert-Schumann-Saal* mit starkem Beifall wiederholt.

Aus der *Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg*: Professor *Carl Seemann* konzertierte mit großem

Erfolg in Kanada und wurde für 1959 zu einer Konzertreise in die USA und nach Kanada eingeladen. Professor Dr. h. c. *Gustav Scheck* und Professor *Edith Picht-Axenfeld* wurden von dem Leiter der Internationalen Ferienkurse in *Salvador (Brasilien)* eingeladen, im nächsten Jahr Meisterkurse für Flöte bzw. Klavier abzuhalten, Professor Dr. *Artur Hartmann* war für das Sommersemester 1958 von der Universität *Iowa (USA)* zu Vorträgen über Musikpädagogik und Musiktheorie eingeladen worden. Professor *Sandor Végh* wirkt als Solist bei dem diesjährigen *Casals-Festival* sowie bei dem Musikfest in *Edinburgh* mit. Der Studierende *Ronald Booth* (Meisterklasse Professor *Picht-Axenfeld*) hat für das Sommersemester 1958 von der Universität *Texas (USA)* in *Austin* einen Lehrauftrag für Klavier erhalten.

Ein Teil des wertvollen musikalischen Nachlasses von *Leo Slezak* wurde durch dessen Schwiegersohn *Peter Winter* der Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik in *München* übereignet.

Der zweite Ferienkurs *Eichstätt über „Generalmelodik“* fand vom 27. bis 30. August 1958 statt. (Kursleiter: OSTR a. D. *Josef Knörl*, *Eichstätt, Bayern*.)

Zwischen dem *ASTA* der Staatlichen Hochschule für Musik und der Akademie der Bildenden Künste *München* wurde ein Arbeitsaustausch vereinbart; Studenten der Musikhochschule konzertieren vor ihren Kommilitonen der Akademie, während diese Ausstellungen ihrer Arbeiten in der Musikhochschule veranstalten.

Chor

In Kanada ist ein Sängerbund gegründet worden, dem die deutschen Chöre des Landes als Mitglieder angehören. Der neue Sängerbund, der sich als Mitglied beim Deutschen Sängerbund angemeldet hat, beabsichtigt, am nächsten Deutschen Sängerbundesfest im Jahre 1962 in Deutschland teilzunehmen.

Unter Dr. *Hans Georg Schmidt* singt am 28. September in *Kassel* der Chor der Städtischen Musikakademie *Kassel* das selten aufgeführte Oratorium „*Nuptiae Catulli*“ von *Wolfgang Fortner*. Das Werk ist für Tenor-Solo, 6stimmigen Kammerchor und Kammerorchester geschrieben.

ORCHESTERSCHULE FÜR GEIGER

Die technisch wichtigsten Stellen aus der Konzert- und Opern-Literatur von der Klassik bis Richard Strauss

Herausgegeben von *Josef Schmalnauer*

Band I: Symphonische Werke	Ed. Schott 2841 DM 10,—
Band II: Opern	Ed. Schott 2842 DM 10,—
Band III: Wagner: Opern und Musikdramen	Ed. Schott 2843 DM 8,—
Band IV: Wagner: Der Ring des Nibelungen	Ed. Schott 2844 DM 8,—

Für den angehenden Orchester-Geiger eine zuverlässige technische Vorbereitung, die aber auch dem bereits im Berufe stehenden Geiger die Sicherheit gibt, sich allen an ihn herantretenden Aufgaben gewachsen zu fühlen.

Leichte neue Klaviermusik

Zwei Spielstücke

Carl Orff

(♩ = 56)
rubato

p

Copyright 1934 by B. Schott's Söhne, Mainz

(♩ = 96)

Copyright 1934 by B. Schott's Söhne, Mainz

Tamburino

Henk Bading

Allegro

First system of musical notation. Treble clef, 4/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) accompaniment in the bass. The melody in the treble starts with a five-measure rest, then enters with a five-measure phrase marked *mf* and *gajo*. A first ending bracket is shown below the first measure of the bass line.

Second system of musical notation. The melody continues with eighth-note patterns. The bass accompaniment consists of chords. The system concludes with a phrase marked *p espr.* (piano, spirited).

Third system of musical notation. The melody features a five-measure phrase marked *mf* and *gajo*. The bass accompaniment continues with chords.

Fourth system of musical notation. The melody includes a triplet of eighth notes. The bass accompaniment continues with chords.

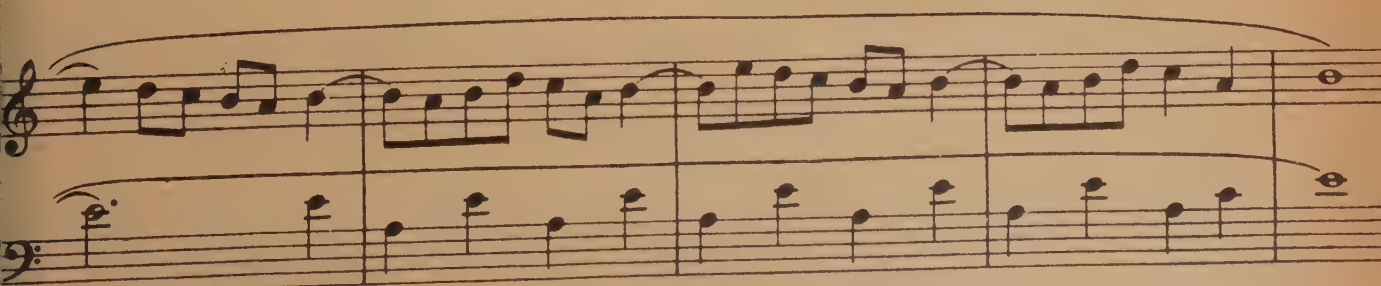
Fifth system of musical notation. The melody features a five-measure phrase marked *f* and *gajo*. The system ends with a five-measure phrase marked *p* (piano).

Béla Bartók

Moderato. (♩ = 52)



Moderato. (♩ = 52)



Man spielt Besuch

Paul Hindemith

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. The first system shows a melody in the treble staff with a bass line in the bass staff. The second system features a more complex texture with multiple voices. The third system continues the melodic development. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score is published by Schott's Söhne, Mainz.

Der *Rupenhörner Singkreis Berlin* (Leitung Willi Träder), der erst kürzlich in Cork (Irland) beim International Choral Festival die Tostal-Trophäe und den ersten Preis gewann, sang auf den Ruhrfestspielen Recklinghausen in einem internationalen Konzert unter dem Titel „Völker singen“. Weitere Mitwirkende waren „A Cœur Joie“, Lille (Leitung Christian Legros), „Coro INCAS“, Bergamo (Leitung: Mino Bordinon) und die Tanzgruppe der Folkwangschule Essen (Leitung: Kurt Jooss).

Zu seinem 75jährigen Jubiläum brachte der *Lehrergesangsverein Karlsruhe* eine Wiederholung des Oratoriums „Die Schöpfung“ von Joseph Haydn. Unter Leitung von Bundeschormeister Walter Schlageter wirkten mit der gemischte Chor des Lehrergesangsvereins Karlsruhe, das Pfalzorchester Ludwigshafen und als Solisten Claire Faßbender-Lutz, Sopran, Naan Pöld, Tenor, und Frederick Dalberg, Baß.

Bei den Stockholmer Festspielen 1958, die mit den „Meistersingern“ eröffnet wurden und zu denen auch Ensembles aus den USA und der UdSSR verpflichtet waren, wurde Deutschland durch die Cappella Coloniensis vertreten. Die Konzerte des von Prof. August Wenzinger geleiteten Orchesters wurden von der Stockholmer Presse als ein Höhepunkt der diesjährigen Festspiele bezeichnet.

Gerh. F. Wehles 17. symphonische Kantate „Großstadt“ für Männerchor, Baritonsolo und Orchester op. 81 sowie Peter Seegers Oratorium „Vom starken Herzen“ für Männerchor, Alt- und Tenorsolo und Orchester wurden vom Männerchor der BVG und vom Friedrich-Hegar-Chor unter Leitung von Gert Sell in der Berliner Hochschule für Musik uraufgeführt. Solisten: Beate Kobbe (Alt), Horst Cunow (Bariton), Horst Schöffertöns (Tenor).

Der WDR brachte in seiner Chormusik eine Sendung, die ausschließlich dem Frankfurter Komponisten Hans Kracke gewidmet war.

Die Anträge für die Verleihung der Zelterplakette müssen von allen Chören, die vom 1. 7. bis 31. 12. 1959 100 Jahre alt werden, am 31. 12. 1958 eingereicht sein.

Verschiedenes

Die Aufnahmen zu dem ersten Unterrichtsfilm über ein musikalisches Thema wurden in Ludwigshafen abgeschlossen. Im Auftrage des Instituts für Film und Bild in Industrie und Wissenschaft wurde von der Münchner Produktion Strobel-Tichawsky Carl Orffs „Schulwerk“ zu einem 30-Minuten-Film gestaltet, der außer in deutscher auch in englischer, französischer und schwedischer Fassung noch in diesem Jahr herausgebracht werden soll. Der erste Teil des Films ist in Salzburg mit Schülern des Mozarteums gedreht worden. Akteure des schwierigeren zweiten Teils des Films, der die musikpädagogischen Beispiele der Oberstufe gibt, waren 95 Schülerinnen und Schüler des Alt- und Neusprachlichen Gymnasiums in Ludwigshafen.

Der Musikwissenschaftler Wilm Falcke, Duisburg, fand in Mülheim (Ruhr) im Nachlaß des früheren Hamborner Musikdirektors Karl Koethke eine Reihe von bisher unbekannten Reger-Briefen.

Gerhard Krause las über chassidische und synagogale Musik in der Marburger Universität und in der Evangelischen Akademie in Arnoldshain. Radio Free Europe lud ihn zu Vorträgen über moderne Musik und das Werk Richard Wagners ein; der Wiener Sender brachte Vorträge Gerhard Krauses über seine persönliche Begegnung mit Jean Sibelius.

Um mehr als 20 Prozent hat die *Deutsche Philips GmbH* ab 1. August dieses Jahres die Preise für einen großen Teil ihres Langspiellplattenprogramms gesenkt. Die neuen Preise gelten auch für die von Philips in Deutschland vertretene Schallplattenmarke „Fontana“ und die kürzlich neu eingeführte, bekannte italienische Marke „Durium“.

Der deutsche Handharmonika-Verband und der französische Akkordeonverband konnten dem Leiter des europäischen Flüchtlingswerks, Pater Dominique Pire aus Huy in Belgien, einen Scheck in Höhe von 40 000 französischen Franken (rund 4000,— DM) überreichen. Die Summe ist der Reinerlös aus den volksmusikalischen Veranstaltungen beim Harmonikatreffen der europäischen Jugend, Coupe d'Europe, an Pfingsten 1958 in Straßburg; Pater Pire wird sie für ein neues Flüchtlingsdorf in Spiesen im Saargebiet verwenden.

Bilder

Luca Cambioso: Kompositionsstudie (*Städelsches Kunstinstitut*) / Wieland Wagner und Frans Andersson (dpa) / Hans Knappertsbusch (dpa) / Joseph Weigl / Marie Bigot / Lohengrin 2. Akt (dpa) / Galina Ulanowa und das Bolschoi-Ballett (dpa) / Figaros Hochzeit im Cuvillies-Theater (dpa) / Boris Godunoff in der Städt. Oper Berlin (Willott) / St. Lorenz in Nürnberg (dpa) / Eugène Ormandy (dpa) / Edith Peinemann (dpa) / Neue Lehrkräfte an der Folkwangschule Essen

Neue Zeitschrift für Musik · Gegründet 1834 von Robert Schumann · Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover — seit 1954 des Verbandes der Lehrer für Musik an den höheren Schulen Bayerns, Sitz München.

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg

MUSIKERZIEHUNG · MUSIKSTUDENT

Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

HEINZ SCHRÖTER

Die Musikhochschule – Fachschule oder musikalische Universität?

Die Studentenvertretungen der westdeutschen Musikhochschulen trafen sich auf Einladung des AStA der Kölner Hochschule zu einer Arbeitstagung, deren Diskussionen sich um die obige Frage drehten. Zu dieser Frage nahm der Direktor der Kölner Hochschule, Prof. Heinz Schröter, in einem einleitenden Referat Stellung, das wir nachstehend im Auszug wiedergeben.

Ich begrüße es außerordentlich, daß sich die gewählten Vertreter aller Studentenschaften einmal hier zusammenfinden, um wichtige Fragen des Musikstudiums, das heute in der Form unserer Musikhochschulen gipfelt, zu diskutieren. Sie haben Ihre Zusammenkunft unter eine Grundfrage gestellt: „Fachschule – oder musikalische Universität?“, und unser AStA hat aus diesem Generalthema eine große Reihe von wichtigen Einzelfragen abgeleitet.

Wenn Sie wollen, daß ich mich zu der Grundfrage selbst äußere, so besteht für mich kein Zweifel, daß unsere Hochschularbeit sich nur – und viel mehr als bisher – in der Form einer musikalischen Universitas im weitesten Sinne vollziehen kann. Freilich: man kann wissenschaftliche Lehre und Forschung einerseits, künstlerische oder musikerzieherische Ausbildung und Entwicklung andererseits in Hinsicht auf das Studium nicht ohne weiteres gleichsetzen. Das Fachliche im engeren Sinne, wenn Sie so wollen, das Handwerkliche, beansprucht bei uns einen großen Raum, ja es bildet die Grundlage, auf der sich ein Musikstudium im weiteren, allgemeinen Sinn erst aufbauen kann und soll. Der Weg führt damit also vom Speziellen zum Allgemeinen, vom Individuellen zum Gemeinsamen.

Der Grund für diesen Entwicklungsgang liegt darin, daß für eine künstlerische Ausbildung – im Gegensatz zur wissenschaftlichen – nicht der Intellekt maßgebend ist, auch nicht Allgemeinbildung, geistiger Horizont, methodisches und analytisches Denken, so wichtig alle diese Faktoren nachher auch sein mögen. Aber für das Musikstudium gilt zunächst einmal eine ganz simple, unabdingbare Voraussetzung, nämlich die Begabung, das Talent, das einer in die Wiege gelegt bekommen haben muß – also etwas Irrationales, Geheimnisvolles, das durch noch so großen Willen, Fleiß, Klugheit niemals ersetzt werden kann. Diese Begabung aber muß ja nun im engeren fachlichen Sinne gefördert und entwickelt werden, und zwar lange vor dem Hochschulstudium: auf der Schule, im Privatunterricht oder auf der Fachschule, auf dem Konservatorium. Eine Hochschule, als Endstufe dieses Bildungsweges, kann niemals Anfänger aufnehmen, sie muß eine gewisse Fertigkeit auch im Fachlichen, ein Beherrschen der technischen und musikalischen Grundlage zumindest, voraussetzen, ähnlich wie die Universität für den wissenschaftlichen Sektor das Abitur voraussetzt (das notabene für unsere rein

künstlerischen Fächer zwar wünschenswert ist, aber nicht Bedingung sein kann).

Auch auf der Hochschule selbst muß die Pflege der speziellen Begabung im Mittelpunkt stehen – also, wenn Sie so wollen, wieder das Fachliche. Denn wir wollen und müssen ja Musiker ausbilden – womit ich nicht unbedingt Virtuosen meine –, Musiker aller Sparten: Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten, Vokalisten und Musikerzieher. Denn ich gehe so weit, daß ich z. B. die Schulmusiker als vollwertige Musiker betrachte und gewertet wissen möchte, nicht als eine halb wissenschaftliche, halb künstlerische Sonderpezies. Wahrscheinlich bestehen die Teilnehmer der heutigen Zusammenkunft zum größten Teil aus Schulmusikern, und gerade deshalb möchte ich es noch einmal aussprechen: man kann meines Erachtens nicht Musikerzieher werden, ohne selber ein guter Musiker zu sein. Gewiß spielt hier der allgemeine Rahmen der Ausbildung, die akademische Breite des Studiums, die wissenschaftliche Vertiefung der Beschäftigung mit der umfangreichen Materie eine besondere Rolle. Aber im Mittelpunkt muß doch auch wieder das Fachliche stehen, die künstlerische Beherrschung zumindest einer Disziplin – sei es der Tonsatz, sei es vokale oder instrumentale Ausübung, sei es Dirigieren – neben dem Vertrautsein mit den übrigen. Das gleiche gilt für den Privatmusiklehrer, auch für den Kirchenmusiker, mit entsprechend abgewandelten Voraussetzungen. Sie alle sollen zunächst einmal gute Musiker sein, ihr eigenes Fach beherrschen – und sich außerdem die heute mehr denn je notwendige musikalische Allgemeinbildung erwerben. Die Wichtigkeit des Fachstudiums für den Komponisten, den Dirigenten, den Solisten oder Orchestermusiker aber brauche ich gar nicht erst zu unterstreichen – wer es heute in diesen Sparten zu etwas bringen will, der muß zu allererst einmal sein Handwerkszeug perfekt beherrschen. Es ist immer traurig, wenn von einem Dirigenten, bei dem kein Einsatz klappt, oder von einem Pianisten mit holperiger Technik gesagt wird: „Ja – aber er ist doch ein so guter Musiker!“

Nun werden Sie vielleicht fragen, wieso ich die Wichtigkeit des Fachstudiums derart betone, nachdem ich eingangs die Form der musikalischen Universitas für unsere Hochschule bejaht habe. Mißverstehen Sie mich bitte nicht; ich rede nicht etwa dem Typ des geist- und seelenlosen Virtuosen das Wort, ebensowenig aber dem des Musikerziehers oder Theoretikers, dessen Arbeit sich im trockenen Akademismus erschöpft und der letzten Endes kein Musiker ist. Im Grunde darf keiner der beiden Typen, die hier bewußt und übertrieben als Extreme dargestellt wurden, das Endergebnis unserer Ausbildungsarbeit sein: weder der allzu spezialisierte Fachmann mit Scheuklappen noch etwa

der Pseudoerzieher oder Musikologe mit halb künstlerischem, halb wissenschaftlichem Ehrgeiz. Das Ziel muß vielmehr die Heranbildung von wirklichen Musikern sein (nicht umsonst heißen ja unsere Institute Hochschulen für Musik) — von Musikern also, die ihr eigentliches Fach, welches auch immer, hieb- und stichfest beherrschen, die aber darüber hinaus einen möglichst weiten geistigen und künstlerischen Horizont besitzen und mit allen praktischen und theoretischen Problemen der Musik vertraut sind. *Die Hochschularbeit muß demnach auf einer technisch wie künstlerisch einwandfreien Fachausbildung fußen, die aber von einem möglichst umfassenden allgemeinen Musikstudium umrahmt wird.* Beide Sparten müssen sich durchdringen und ergänzen, um so den Typus des Musikers zu formen, wie ihn unsere Zeit mit ihren zumal durch Rundfunk und Schallplatte gewachsenen Ansprüchen verlangt. Bei einer solchen Ausbildung hat natürlich auch die theoretische Betrachtung der Musik, die wissenschaftliche Komponente, ihre gewichtige Bedeutung — aber auch die Musikwissenschaft als Lehrfach einer Musikhochschule muß sich dem Ziel anpassen und unterordnen, Musiker auszubilden. Wer Musikwissenschaft im engeren Sinn studieren will, der muß — und ich meine, mit Fug und Recht — an einer Universität studieren. Bei uns kann und soll die Musikwissenschaft zwar eine wichtige Ergänzung und Vertiefung des Studiums bedeuten, aber sie kann niemals Selbstzweck sein.

Sie haben in Ihren Einzelfragen das Problem angeschnitten, ob der Student bei uns an einen Stundenplan gehalten sein soll oder das Studium in eigener Verantwortung absolvieren kann. Nun — für das rein Fachliche, das ja immer wieder den Mittelpunkt bildet, ist ein fester Studiengang und demnach ein entsprechender Stundenplan unerlässlich. Dazu rechne ich nicht nur das jeweilige Hauptfach, sondern auch die obligaten Nebenfächer. Aber für das allgemeine Studium im weiteren akademischen Sinn wäre die akademische Freiheit wünschenswert, vorausgesetzt, daß die Studierenden den Wert und die Bedeutung gerade dieses Studiums einsehen und sich für die hier gebotenen zusätzlichen Ausbildungsmöglichkeiten auch wirklich interessieren.

Gerade hierin — in dieser Breite der künstlerischen und pädagogischen Sicht — liegt ja das entscheidende und akademische Merkmal der Hochschularbeit. Wer nur eine einseitige Fachausbildung haben will, der sollte zweckmäßig Privatstunden nehmen oder allenfalls eine Fachschule, also ein Konservatorium besuchen. Wir haben hier in Köln zusätzliche Seminare und Vorlesungen eingeführt, die nun gerade den Universitätscharakter des Studiums unterstreichen sollen: so ein Seminar für Rundfunk- und Filmmusik, ein Seminar für Musikkritik, Vorlesungen und Vorträge über bestimmte historische oder stilistische Fragen oder über Probleme der heutigen Musik. Das sind alles Gebiete, die in irgendeiner Weise jeden angehen, der sich die Musik als Beruf erwählt hat — und nur die zusätzliche Beschäftigung auch mit diesen Fragen wird ihn schließlich als akademisch gebildeten Musiker ausweisen.

Ich weiß, daß ein oft überfüllter Stundenplan dem entgegensteht. Aber die akademische Freiheit will ja gerade jedem die Möglichkeit geben, sich aus einem reichhaltigen Vorlesungsprogramm die Themen auszusuchen, die für ihn von Wichtigkeit sind. Wer sich

freilich für gar nichts weiter interessiert außer für — sagen wir — seine Tonleitern, der beweist damit, daß er eigentlich nicht an eine Hochschule gehört. Das gilt z. B. auch — ich will diesen Punkt noch kurz anschneiden — für die künftigen Orchestermusiker. Wir haben uns in Köln — trotz gewisser Bedenken, die sich gerade hier erhoben — entschlossen, unsere Orchesterschule, die vorher nur angegliedert war, nunmehr als festen Bestandteil der Hochschule zu übernehmen. Damit sind die Orchesterschüler in die Hochschule einbezogen als Vollstudenten, und es wird unsere Aufgabe sein, sie in viel stärkerem Maße als bisher auch am allgemeinen Studium zu beteiligen. Ich halte es für außerordentlich wichtig, damit — über das rein Technische hinaus — auch das künstlerische und geistige Niveau unseres Orchesternachwuchses zu heben. Vorbedingung ist freilich eine noch strengere Auswahl bei der Aufnahmeprüfung.

Wenn wir nun abschließend bedenken, daß jetzt bereits eine verhältnismäßig umfangreiche Studienförderung wirksam ist, daß — wie wir hoffen — diese Förderung etwa analog dem Honeffer Modell in absehbarer Zeit noch erheblich verstärkt wird, dann ist es wohl einleuchtend, daß der akademische Charakter und Rang des Hochschulstudiums für uns alle zugleich eine Verpflichtung ist: für die Hochschulen selbst, die ständig darauf bedacht sein müssen, einen auch der Bedeutung nach akademischen Lehrkörper aufzubauen und die Lehrpläne zeitgemäß zu ergänzen und zu erweitern — und schließlich für die Studierenden, für die es eine Auszeichnung bedeuten muß, sich an einem solchen Institut das Rüstzeug für ihre Laufbahn zu erwerben.

Fassen wir abschließend noch einmal kurz zusammen, so ergibt sich folgende Forderung für das Studium an einer Musikhochschule: die Hochschule soll ihren — nach strengen Begabungsmaßstäben ausgewählten — Studierenden die beste nur mögliche Fachausbildung vermitteln im Rahmen einer musikalischen Universität.

Hochschulpolitisches Seminar

Am 29./30. Juni trafen sich in Köln erstmalig seit dem Kriege Studentenvertreter der Musikhochschulen der Bundesrepublik und Westberlins zu einem hochschulpolitischen Seminar. In der Überzeugung, daß die verantwortliche Mitwirkung an der geistigen und organisatorischen Gestaltung des Hochschullebens eine ihrer wesentlichen Aufgaben darstellt, resultiert der einstimmige Entschluß der Studentenvertreter, diese Arbeitsgemeinschaft zu einer ständigen Einrichtung zu erheben.

Das Thema des Seminars „Die Musikhochschule — eine Fachschule oder musikalische Universität?“ nahm unmittelbar Bezug auf die Gedanken über eine allgemeine Hochschulreform, die auf dem Studententag in Karlsruhe erarbeitet wurde.

Musikalische Universität (universitas musicae) ist jede künstlerische Arbeit, die musikalische, historische und stilistische Elemente zu einer ganzheitlichen Betätigung zusammenfaßt. Soll der Lehrbetrieb an der Hochschule — im Gegensatz zur reinen Fachschule — im Sinne der universitas musicae gestaltet werden, dann sind höhere, geistige Anforderungen notwendig, ohne daß auf die handwerklich-technische Ausbildung weniger Gewicht gelegt wird.

Das Abitur als Voraussetzung zum Studium an einer Musikhochschule kann augenblicklich nicht als Norm angesehen werden, die Reifeprüfung eines musischen Gymnasiums dagegen würde eine besonders günstige Grundlage schaffen.

Eine Reform des Studienganges im Sinne der *universitas musicae* bedingt eine gründliche Umgestaltung der Stundenpläne.

1. Der festgelegte Stundenplan soll nur die Hauptfächer umfassen.

2. Die Pflichtfächer (Pflicht im Sinne der Verpflichtung zur musikalischen Ganzheit) umfassen die „allgemeine Musiklehre“ (Harmonielehre, Gehörbildung, Musikgeschichte usw.). Bereits bei der Aufnahmeprüfung wird Gewicht darauf gelegt, daß der Bewerber auch in diesen Disziplinen entsprechende Voraussetzungen vorweist. Nur so ist es möglich, die Ausbildung in Haupt- und Pflichtfächern sinnvoll zu ergänzen.

3. Das Rahmenstudium schließlich vermittelt die Zusammenhänge im geistigen Raume und schließt so den Kreis der musikalischen Ganzheit.

Akademische Freiheit bedeutet Freiheit der Meinungsäußerung und der künstlerischen Interpretation. Sie ist eine wesentliche Garantie für die musikalische Universität.

Ein weiteres Merkmal der musikalischen Universität ist die geistige und rechtliche Autonomie der Hochschule. Für die Gestaltung des Lehr- und Lernbetriebes kann nur die Hochschule selbst zuständig sein. Auch in den staatlichen Aufsichtsgremien muß die Hochschule ein gewisses Gewicht haben.

Die Studentenvertreter wandten sich an die Direktorenkonferenz, diese Gedanken aufzugreifen und bei einer neuen Konzeption der Hochschule zu verwerten. Sie wandten sich weiter an die Kultusminister der Länder, für die Autonomie der Hochschulen einzutreten.
N. St.

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU

Geschichte und Sinn der Musikhochschulen

Der folgende Beitrag ist der Vortrag, den Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau beim akademischen Festakt zum zehnjährigen Bestehen der Staatlichen Musikhochschule in Saarbrücken gehalten hat.

Weitverzweigt und bunt ist die Geschichte des Gebildes, das wir heute Musikhochschule nennen. Aber wenn wir sie wirklich aufmerksam betrachten, das Erreichte und Gewollte, den Wandel der Organisationsformen und der sie tragenden zeitgerechten und zeitbedingten Musikanschauungen verfolgen, so läßt sich daraus Entscheidendes lernen.

Alle Italienreisenden des 18. Jahrhunderts (vom Herrn v. Uffenbach aus Goethes Frankfurter Vatergeneration über Montesquieu, den Präsidenten de Brosses, den klugen Doktor Charles Burney bis zu Goethe selbst) berichten von der ausgezeichneten Einrichtung der italienischen Konservatorien. Sie waren noch zu Anfang des Jahrhunderts im eigentlichen Sinne des Wortes „Bewahranstalten“, Waisenhäuser als mildtätige Einrichtung. Aber die Erziehung im Internat gibt (das beweisen andere Anstalten wie etwa die Singknabeninstitute) die Möglichkeit zu intensivem Betreiben der Musik. Das geschah auch wirklich in Italien. Die verschiedenen Konservatorien, besonders die in Neapel und Venedig, um nur die beiden geographischen Pole zu nennen, wurden richtige Musiklehranstalten. Auf der Grundlage eines gediegenen Einzelunterrichts wurden Leistungen in Chor und Orchester erzielt, die uns noch heute erstaunlich erscheinen.

Dreierlei ist hervorzuheben. Unter ausgezeichneten, als Lehrer und Komponisten gleich hervorragenden Persönlichkeiten wie Vivaldi, Lotti, Hasse, Galuppi wurden Vortragsstile entwickelt, die, wie etwa der Vivaldis¹⁾, für ganz Europa bedeutsam wurden. Das gleiche gilt für das musikalische Schaffen. Wer ein solches Institut leitete, war gehalten, den Musizierstoff zum großen Teil selbst zu liefern; er hatte Gelegenheit auszuprobieren, Neues zu versuchen; er mußte original werden. Eine solche Musikbildung

erzog auch die Hörer; und als Hörer waren alle zugelassen. Ohne gezielte Volksbildung wurde so ein Hochstand der musikalischen Bildung des Volkes erreicht, der heute noch nachwirkt.

Die Konservatorien freilich waren schon zu Goethes Zeit im Niedergang; um 1800 erlosch ihre Bedeutung. Nur einige Anstalten (vor allem Mailand und Neapel) überdauerten die Zeitwende und entwickelten sich zu staatlichen, staatlich subventionierten oder städtischen Musikschulen in der Art des 19. Jahrhunderts.

In Frankreich wirkte sich die starke Zentralisierung alles Künstlerischen auch auf die Erziehung zur Musik günstig aus. Von allem Anfang an war der Staat der Träger und Paris der Ort. 1784 wurde die „École royale de chant et de déclamation“ gegründet; nach der Revolution entstand sie 1795 als „Conservatoire national de musique et de déclamation“ in neuer Gestalt. Cherubini, der große Komponist und Kompositionslehrer klassizistischer Prägung, und Viotti, der berühmte Geiger und Pädagoge, waren die Leiter. Diese Zweierheit ist charakteristisch auch für die Zielsetzung; es wurde Tradition gelehrt und Tradition gebildet. Ein Netz von Zweiginstituten überzog allmählich ganz Frankreich. Freilich, bei so ausgeprägter Betonung des Bewahrenden ist es nicht verwunderlich, daß fortschrittliche musikerzieherische Kräfte neben dem Conservatoire ihre eigenen Wege gingen: Vincent d'Indy und Charles Bordes etwa mit ihrer „Schola cantorum“ im 19. Jahrhundert, die „École normale de musique“ unter Alfred Cortot im 20. Jahrhundert.

Als Musikschule nach Pariser Muster wurde auch das „Conservatoire Royal de Musique“ in Brüssel (städtisch 1813 „königlich“ 1824) begründet, das als Staatsinstitut in den Persönlichkeiten von Fétis und Gevaert Musikgelehrte und -pädagogen von hohem Rang als Leiter besaß.

In England erwuchs 1823 in einem weltoffenen Volke, bei dem Musik immer zur weltmännischen Bildung

¹⁾ vgl. W. Kolneder, Aufführungspraxis bei Vivaldi, Leipzig 1957.

gehört hatte und gediegenes handwerkliches Können aufs höchste geschätzt wurde, die *Royal Academy of Music*, deren vortreffliches und durchaus nicht nur konservatives Erziehungswesen ich bei einem Besuch 1954 kennen und hochschätzen gelernt habe.

Wenden wir uns den Ländern der Donaumonarchie zu, so müssen wir *Prag* zuerst nennen. In Böhmen — in dem deutsche und tschechische Bevölkerung damals einheitlich zusammenwirkten — waren Adel und Volk hochmusikalisch und um die musikalische Zukunft der Hauptstadt besorgt. So schlossen sich 1810 die musikliebenden Adels- und Bürgerkreise zu einem Verein zur Förderung der Tonkunst in Böhmen zusammen und gründeten das *Prager Konservatorium*. Aus einem späteren aufschlußreichen Bericht C. M. von Webers sei nur das überzeitlich Bedeutsame herausgehoben:

„Hauptlehrgegenstand des Instituts ist die Instrumentalmusik, da sein Zweck ist, tüchtige Musiker zu bilden, und es werden alle zu einem vollkommenen Orchester erforderlichen Instrumente von eigens hierzu angestellten Lehrern täglich durch zwei Stunden gelehrt. Außerdem werden sämtliche Zöglinge im Gesange, insofern er ein allgemeines Erfordernis guter Bildung ist, täglich eine Stunde lang unterrichtet... auch wird die Theorie der Musik in ihrem ganzen Umfange gelehrt.“ Das System beruht, sagt Weber im gleichen Bericht, „auf der ungetrennten Verbindung der theoretischen Erkenntnisse mit den praktischen Fertigkeiten“. Das Studium dauert sechs Jahre, danach werden die Zöglinge ins Orchester eben jenes Vereins eingereiht (das war der eigentliche Zweck) oder gehen ihren eigenen Weg.

Bald darauf (1817) folgte *Wien*, die Kaiserstadt, in der von jeher deutsches und italienisches Musikwesen sich fruchtbar durchdrangen. Der Kern des Instituts war die Singstule Salieris. Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ richtete 1819 bzw. 1821 die instrumentale Ausbildung ein, um, ähnlich wie in Prag, für den Nachwuchs ihres Orchesters und seine Aufführungen klassischer Musik zu sorgen. Das Institut hat sich dank hervorragender Leiter und Lehrkräfte noch im 19. Jahrhundert zu einer Staatlichen Akademie (Hochschule) für Musik und darstellende Kunst entwickelt.

Nun erst wenden wir uns der Lage in Deutschland zu. Zelters Denkschriften der Jahre 1803/04, bei der ihn Goethe und Schiller berieten, begründete die Musikpflege des tief daniederliegenden preußischen Staates. Zelters Singakademie und sein Übungsorchester, seine Professur an der Akademie der Künste und das Institut für Kirchenmusik (1822), dem ähnliche in Königsberg und Breslau entsprachen, waren die Keimzellen für die spätere Berliner Musikhochschule und die Hochschule für Musikerziehung. Darum muß er hier zuerst ehrend genannt werden.

Der Ruhm aber, in dieser Frühzeit die erste staatliche Musikschule begründet zu haben, gebührt *Würzburg* und dem trefflichen Fr. Jos. Fröhlich. Sein Collegium musicum (er war zunächst Geiger der fürstbischöflichen Kapelle) wurde 1804 als *Akademisches Musikinstitut der Universität* anerkannt. Mit Unterstützung der Regierung baute er das Unternehmen nach der pädagogischen Seite zur Fachschule aus (1820 Kgl. Musikinstitut), schrieb selbst die Schulen für die einzelnen Instrumente und leitete die Orchesterkonzerte. Von allem Anfang an lief damit seine Universitäts-tätigkeit als Privatdozent, später Prof. (und Dr. h. c.) parallel. Diese musikalische Berufsausbildung, die theoretisch-wissenschaftliche und künstlerisch-prak-

tische Bildung aufs beste in Beziehung setzte und aus-
gänglich, steht als Vorbild am Anfang der Geschichte der deutschen staatlichen Konservatorien.

In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1810 ist ein gutes Bild der Lage gegeben. Ein Korrespondent schildert den Aufbau des neuen *Mailänder* Konservatoriums unter seinem Präsidenten Asiola. 24 Freistellen für einheimischen Nachwuchs sind vorhanden; auswärtige (zahlende) Schüler können aufgenommen werden. Alle sechs Monate findet eine Akademie statt; an Ostern wird Haydns Schöpfung aufgeführt. Ein weiterer Bericht beschäftigt sich mit dem *Prager* Konservatorium. Am Ende des Lehrgangs aber findet sich ein großangelegter Zukunftsplan „Über die Errichtung musikalischer Conservatorien in Deutschland“, der zu schön war, um verwirklicht zu werden. Ich vermute Chr. Urban (Elbing) als Verfasser. Was zu wünschen wäre, sagt besser und schlichter die Bemerkung der Schriftleitung zu jenem Mailänder Bericht: „Möchten doch diejenigen Hauptstädte Deutschlands, die es vermögen, und die, wie alle andere, vom Mangel an guten Sängern leiden — möchten vor allem Wien, München, vielleicht auch Berlin, Prag (!), Dresden etc. an ähnliche Institute, wo nicht von solcher Allgemeinheit (so) doch wenigstens für die Abteilung des Gesanges, denken! Schon mit einem Teile der Summen, wodurch man an manchen dieser Orte nur dem augenblicklichen Mangel, und doch nur notdürftig, abhilft, könnte unter einsichtsvoller, tätiger und uneigennütziger Verwaltung so etwas zu Stande gebracht und zum großen Vorteil dieser Orte selbst und der Tonkunst überhaupt erhalten werden!“

Mit dem Ende der Goethezeit, in der wir zum letzten Male eine geschlossene bürgerliche Kultur erlebten, beginnt die eigentliche „Gründerzeit“ der Konservatorien²⁾. Das zeigt ein kurzer Überblick mit Nennung der bezeichnendsten Namen.

a) 1843 wird das *Leipziger Konservatorium* durch Mendelssohn gegründet. Eine vorhandene Stiftung wurde der Musikerziehung zugeführt; seit 1876 war es „Kgl. Konservatorium“. Die organisatorische und künstlerische Stütze des Unternehmens war das Gewandhaus.

b) 1846 wird das *Münchener Konservatorium* unter Franz Hauser eröffnet. Vorgegangen war seit 1830 eine private Singschule, die älteste in Deutschland. 1867 wurde Hausers Institut durch H. v. Bülow als „Kgl. Musikschule“ neu organisiert, 1874 ganz vom Staat übernommen und 1892 zum Rang und Namen einer „Kgl. Akademie der Tonkunst“ erhoben. Konservative Persönlichkeiten wie Rheinberger und Wüllner prägten Richtung und Unterrichtsweise.

c) 1850 wird das *Kölner Konservatorium* durch Ferdinand Hiller zunächst als Rheinische Musikschule aufgebaut und zu hoher Blüte gebracht. Im gleichen Jahre wird das Stern'sche Konservatorium in Berlin gegründet.

d) 1856 ist das Gründungsjahr der Konservatorien in *Dresden* und *Stuttgart*. Gerade in Stuttgart sind es zunächst die beiden Klavierpädagogen Lebert und Stark, denen die Schüler zuströmen, ihnen folgen später als Direktoren der treffliche Faißt, später Max von Pauer und Wendling

e) *Berlin* hatte schon unter Zelter seit 1807 eine Orchesterschule (Ripienschule) bei der Singakademie gehabt; Spontini hatte zur Nachwuchsschulung 1822 eine kgl. Theater-Instrumental-Schule gegründet, die mit dem Namen des Geigers Carl Möser verknüpft ist; Bläserklassen folgten. Im gleichen Jahre wurde unter Zelter das Kgl. Institut für Kirchenmusik eröffnet, und 1833 ebenso als selbständige Abteilung die akade-

²⁾ Vgl. E. Preußner, Die bürgerliche Musikkultur, Kassel 1950

mischen Meisterklassen für musikalische Komposition. Die schöne Möglichkeit, Mendelssohn als Leiter einer neu zu gründenden eigentlichen Hochschule für Musik zu gewinnen, blieb ungenützt. Erst 1869 konnte der Plan verwirklicht werden; die Hochschule als dritte der genannten Institutionen wurde ebenfalls der Akademie der Künste unmittelbar unterstellt. Direktor wurde Joseph Joachim (bis 1907). Als Persönlichkeit von hohen künstlerischen Fähigkeiten gelang es ihm, einen Lehrkörper von internationaler Bedeutung zu schaffen. (Im gleichen Jahre 1869 wurden die ersten Konservatorien in Amerika, und zwar in Boston geschaffen. Die Verbindung mit der Universität, an der ein eigenes Musical College begründet wurde, hat sich für die Neue Welt bis in die Gegenwart bewährt.)

f) Als letzte bedeutsame Gründung sei noch das bewährte Dr. Hochsche Konservatorium in *Frankfurt a. M.* erwähnt, das nach mancherlei Vorformen 1878 begründet wurde und an dem u. a. Clara Schumann und Stockhausen wirkten.

Die Zielsetzung aller dieser Institute, unter denen allein Berlin und München wirklich die Form der Musikhochschule verkörperten, war durch die Zeitlage gegeben. Die Epoche des Virtuositentums schien zu Ende zu gehen. Das aufblühende Musikleben bedurfte der Heranbildung gutgeschulter Orchestermusiker, tüchtiger Orchester- und Chorleiter. Es ging vor allem darum, das Erbe der klassischen Periode zu erhalten und zu pflegen. Dieses Ziel aber barg die Gefahr der Erstarrung und des Epigontentums in sich. Wir sehen mehrfach die wirklich neuschöpferischen Kräfte andere Wege einschlagen.

Da ist Robert Schumann und sein Kreis der Davidsbündler, die sich in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (seit 1834) zur Wehr setzen. Schumanns „Musikalische Haus- und Lebensregeln“ enthalten bei aller Kürze geradezu die Zielsetzung einer neuen Musikhochschule, die eine allseitige musikalische Ausbildung erstrebt. Franz Liszt scharte, seit er 1843 nach Weimar gekommen war und dort festen Fuß gefaßt hatte, einen Kreis von Meisterschülern um sich, um die Dirigenten und Komponisten der Zukunft heranzubilden. 1847–61 dauerte dieser großartige Sonderfall der Musikgeschichte. 1875 wurde Liszt Präsident der neugegründeten Ungarischen Landes-Musikakademie in Budapest. Der Dritte im Bunde der großen Einzeldänger war Richard Wagner, der 1865 dem König Ludwig II. seine Pläne für „eine in München zu errichtende deutsche Musikschule“ unterbreitete. Es lohnt auch heute noch, sich mit diesem Plan einer „Hohen Schule der Musik“ zu befassen. Alle Fachschulunterweisung (Instr.-Unterricht, Theorie) wird in die Sphäre des Privaten, wenn auch vom Staate subventioniert, verwiesen. Dann aber liest man über den Gesang: „Keinem Musiker, möge er sich für die Ausübung seiner Kunst einem beliebigen Spezialfach widmen, kann ein im Anfange seiner Ausbildung empfangener Gesangsunterricht anders als von höchstem Vorteile sein. Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich in Deutschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den Instrumentalisten, am meisten aber auch an den Komponisten. Wer nicht selbst zu singen versteht, kann nicht mit voller Sicherheit für den Gesang schreiben, noch auf einem Instrumente den Gesang nachahmen.“ Eigentliches Ziel der Unterweisung war die Erarbeitung eines werkgerechten *Vortragstils* für die Meisterwerke der Klassik und Romantik. Ich kenne aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg nur eine Anstalt, an der ähnliches versucht

wurde, bei Hans Pfitzner im Straßburger städtischen Konservatorium (gegr. 1855, unter F. Stockhausen 1873 reorganisiert, seit 1908 unter H. Pfitzner). Der Meister, der seine Jugenderfahrungen an einem Konservatorium alter Prägung so ergötzlich geschildert hat, wußte, was nützt (vgl. seinen großen Arbeitsbericht „Werk und Wiedergabe“).

*

Die Krise der gesamten Musikerziehung wurde bereits in Hermann Kretzschmars „Musikalischen Zeitfragen“ (1910) zum ersten Male deutlich. Aber erst das aufwühlende Erlebnis des ersten Weltkrieges schuf freie Bahn für die Reformen. Sie waren der Ausgangspunkt für die Arbeit unserer Generation, der jetzt etwa 60jährigen. Ich brauche nur die Hauptthemen anzuschlagen. Eine neue Musik stieg auf. Schönberg und seine Schüler, der junge Hindemith und sein Kreis und manche Einzeldänger waren die Erneuerer. Und neben dieser Jugend der zeitgenössischen Musik die andere musikalische Jugendbewegung, welche die Erneuerung des Volksliedes und der älteren Sing- und Spielmusik zum Ziele hatte. In beiden wurde die gewaltige Spannweite des Gesamtbereichs der Musik aufs neue verwirklicht. Leo Kestenbergs Reformen verwandelten die neuen Ideen in praktische Möglichkeiten.

Nun wurden auch die bestehenden Institutionen der Musikerziehung zu wirklichen Musikhochschulen. Das äußere Zeichen war der neue Name. Das innere aber, daß sie jetzt wirklich auf die Ganzheit der Musik gerichtet waren. Natürlich blieb die Musikhochschule eine Fachhochschule, zur Ausbildung des Nachwuchses für Konzert und Theater (letzteres übrigens meist unter Einbeziehung des Schauspiels), also für die Bedürfnisse des öffentlichen Musiklebens. Aber da waren nun auch die neuen Ziele des erzieherischen Bemühens zu berücksichtigen. Die Schulmusik zog ein in die Hochschulen (wenn sie nicht, wie in Berlin, eine eigene Hochschule erhielt) und schuf die Verbindung zum Universitätsstudium. Die Schaffung eines neuen Privatmusiklehrerstandes im Sinne der Kestenbergschen Reformen erforderte musikpädagogische Seminare an den Hochschulen; die Leiter für die Musik in Jugend und Volk mußten hier erzogen werden. Der Tonsatzunterricht mußte einerseits (bei dem großen Bedarf an neuer Sing- und Spielmusik) ausgeweitet werden auf das praktisch Brauchbare hin; andererseits bedurfte er einer neuen Besinnung auf die Grundlagen der Musik. Daran arbeitete auch die Musikwissenschaft, die gleichzeitig zur Erkenntnis der Wandelbarkeit der Formen und Techniken aufrief. Auch darin war eine Verbindung mit der Universität gegeben. Selbst im reinen Fachunterricht gab es Lockerung und neues Leben durch die Entwicklungen jener beiden „Jugendbewegungen“. Es sei nur an Hindemith als Kompositionslehrer erinnert und seine ganz unkonventionelle, unerhört lebendige Lehrweise. Oder an die neuen Lehrwerke für den Instrumentalunterricht, oder an die neue „rhythmische Erziehung“, die auch noch heute angesichts der drohenden Verkümmern des Körpergefühls und Verkrampfung der jungen Menschen nötiger ist denn je. Daß der Musiker eben auch ein „musischer Mensch“ sein müsse, war das Leitbild. — Wie stark die damals freigewordenen aufbauenden Kräfte in den Musikhochschulen waren, erwies ihre Dauerhaftigkeit gegenüber zerstörenden Mächten, denen das Menschliche und das Musische



Arbeitsbesprechung
der neuen Lehrkräfte
mit dem Direktor
der Folkwangschule Essen
(von links nach rechts):
Klaus Storck,
Detlef Kraus,
Wolfgang Marschner,
Prof. Heinz Dressel

wenig galt. Bis in den zweiten Weltkrieg hinein hielten sie stand und wurden dann in das Chaos mit hineingerissen.

*

Es ist auch heute noch fast ein Wunder zu nennen, daß nach dem völligen Niederbruch von 1945 die Musikhochschulen so schnell wieder erstanden. Das Verlangen nach Musik war unvermindert groß geblieben, ja vielleicht noch gewachsen. Die jungen Studierenden wagten das Studium unter den größten Entbehrungen, der Stamm der Lehrer fand sich langsam wieder zusammen und unterrichtete, wo die Gebäude zerstört waren, unter schwierigsten Umständen. Junge Gründungen, aus landschaftlicher oder politischer Notwendigkeit der neuen Staatsgliederung geboren, wagten sich ans Licht und wuchsen langsam groß. Vielleicht war bei ihnen der Mangel an Tradition die stärkste Triebfeder und der beste Ansporn.

Nun aber, in dem Hier und Jetzt einer einigermaßen gesicherten Lage, stellt sich uns, da die Welt inzwischen ihr Gesicht verändert hat, aufs neue die Frage nach Sinn und Ziel der Musikhochschule. Die Neue Welt (Amerika) ist inzwischen auf den Plan getreten. Ihr Musikaufbau begann nicht mit Orchester, Konzert und Oper, deren seltsame und immer aufs neue gefährdete Stellung in Amerika bekannt ist, sondern mit einer neuen Jugendbewegung in der Musik. Universitäten und Colleges mit ihren großen Musikabteilungen sind dort heute die Pflanzschulen des Musiklebens und Musikschaffens. Die Kirchen sind Musikpflegestätten von größter Bedeutung geworden. Wir werden von dieser Entwicklung manches zu lernen haben.

Schon spüren wir Amerikas ernste Konkurrenz auf vielen Gebieten der Musik. Auch andere Länder haben uns in der Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses überflügelt. Wenn heute schon festgestellt wird³⁾, daß im Winter 1956/57 in 180 Konzertveranstaltungen 127 ausländische und nur 53 deutsche Solisten auftraten, von 55 deutschen Generalmusikdirektoren 15 Ausländer sind, dann ist in dem Land der einst größten Musiktradition nicht etwa die Musikpflege, sondern die Musikerziehung nicht in Ordnung.

So ist das erste und wichtigste für uns die Sorge um unseren künstlerischen Nachwuchs. Das Schicksal der

Musik entscheidet sich in der Schule! Diese ernste Mahnung Hermann Kretzschmars gilt heute mehr denn je. Gelingt es uns nicht, die Musik (Singen und Instrumentenspiel) wieder in der Schule ganz heimisch zu machen, durch die Hilfe tüchtiger Lehrer und die einsichtige Förderung des Staates, dann ist unsere Arbeit vergebens. Wer als Berufsmusiker etwas leisten will, muß (wie es unserer Generation noch zuteil geworden ist) seinen Volksliedbesitz, die Kenntnis der großen Meisterwerke der Musik, die Grundlagen der instrumentalen Fertigkeit schon in der Schulzeit erworben haben. Kommen diese jungen Menschen zum Musikstudium, dann muß ihnen erspart werden, als armselige, unter Schwierigkeiten geduldete Untermieter, als gehetzte Fahrschüler ihr Studium durchzuführen. Mit Neid sehen wir Internate und Studentenheime, wo die Verhältnisse günstig sind; registrieren die reichen Studienbeihilfen der DDR für künstlerische Berufe. Warum sind in der Bundesrepublik die Musikhochschulen im Hinblick auf die Studienförderung schlechter gestellt als Universitäten und Technische Hochschulen?

Niemand bestreitet die Notwendigkeit der geprägten Form der Musikhochschule. Aber es muß damit für uns auch eine ernsthafte Besinnung verbunden sein auf das Wesen der Musikhochschule, aus der stillen Sorge heraus, daß sie sich als geprägte Form doch auch „lebend entwickele“ (Goethe).

*

Für die Besinnung auf das Wesen habe ich die geschichtlichen Voraussetzungen skizziert. Nun lassen Sie mich die Folgerungen für die Gegenwart daraus ziehen. Es liegt mir daran, aus der Eigenentwicklung und Eigenständigkeit Sinn und Ziel der Musikhochschule unserer Zeit zu entwickeln.

Die Musikhochschule des 19. Jahrhunderts war eine Summe von Fachklassen; die Musikhochschule unserer Zeit ist ein Ganzes, so wie die Musik selbst ein Ganzes ist. Der Hochschullehrer der Musik dient in seiner „Lehre“ der Pflege und Förderung der schöpferischen und nachschöpferischen Begabungen, der Erziehung also von Komponisten und Interpreten zur Erfüllung des künstlerischen Auftrags ihrer Generation vor der Hörerschaft ihrer Zeit. Er dient ferner aber auch durch Heranbildung entsprechender Führerpersönlichkeiten der Vertiefung der musikalischen Volksbildung in Kirche und Schule, in der geistlichen und weltlichen Chorgemeinschaft.

³⁾ in „Neue deutsche Schule“ Essen, Nov. 1957.

Es ist also doch nicht so, wie Boris Blacher kürzlich in der Westberliner Akademie der Künste sagte. Er meinte, ein Lehrbetrieb sei absurd, der jährlich Hunderte von guten Pianisten entläßt, ohne ihnen andere Zukunftschancen zu bieten, als wiederum Hunderte solcher Pianisten zu unterrichten, die niemand braucht. Gewiß, aber das wäre doch bares 19. Jahrhundert. An den kleineren Hochschulen, die fest in dem Boden und den Bedürfnissen eines Landes wurzeln, ist es anders. Wir möchten, um einmal aus eigener Erfahrung zu sprechen, nie verzichten auf Meisterklassen und Meisterleistungen. Aber wir möchten doch auch, wie ich es einst von Königsberg aus getan, das Land überziehen mit einem Netz guter Schulmusiker. Diese werden selbst in einem Fache künstlerisch Hervorragendes leisten, sie werden an ihrem Wirkungsort den Chor leiten und vielleicht die Orgel spielen. In der Schule werden sie den Nachwuchs an Ausführenden und Hörern erziehen, den wir so dringend brauchen. Daß die gediegene musikalische Ausbildung der Volksschullehrer dazu die Grundlage bildet, sei besonders nachdrücklich hervorgehoben.

Das Zweite: Jedes Land bedarf eines Stammes tüchtiger Privatmusiklehrer. Mancher und manche unserer Studierenden hat sich schon während des Studiums einen Schülerkreis geschaffen. Die männlichen Absolventen machen stets auch die Chorleiterprüfung, denn der Bedarf an Chorleitern ist groß. Und wenn die segensreiche Einrichtung des privaten Gruppenunterrichts an den Schulen beibehalten werden kann, dann wird auch dort die Zukunft der Musikpflege unseres sing- und musizierfreudigen Landes vorbereitet. Ein Kollege aus Berlin klagte vor kurzem, daß man dort Leiter für Volks- und Jugendmusikschulen suche und zwei derartige Stellen nicht besetzen könne. Das ist freilich eine Aufgabe der Musikhochschule, auch hier den Nachwuchs heranzubilden, nicht immer für die immer wichtiger werdende musikalische Arbeit an den Volkshochschulen.

Ich will damit keineswegs einer Verwässerung des spezifisch Künstlerischen zugunsten anderer Aufgaben das Wort reden. Es bleibe der Kern der Erziehung! Und die Erfordernisse der Konzert- und Theaterorchester, der Oper und des Schauspiels bestehen nach wie vor. Gerade für die Heranbildung dieses Nachwuchses bedarf es einer Elite künstlerischer Persönlichkeiten, die zugleich Erzieher sind. Die Vorbilder müssen da sein, damit die Jugend sich durch sie und an ihnen bilde. Gerade der Auftrag des Lehrers an einer Musikhochschule ist so einzigartig, daß es lohnt, darüber nachzudenken. Wilhelm Maler hat in seiner schönen Rede zum zehnjährigen Bestehen der Nordwestdeutschen Akademie in Detmold 1957 zwei Aufgaben der Musikhochschule hervorgehoben: die Lehre (also die künstlerische Ausbildung) und die Mehrung und Wahrung des musikalischen Kulturgutes. Ich stimme ihm gerne bei. Nur meine ich, daß beides in unseren Hochschulen unlösbar und untrennbar miteinander verbunden ist. Ich kann mir keine Lehre denken, die nicht unmittelbar jener Mehrung und Wahrung des musikalischen Kulturgutes dient.

*

Mein Anliegen geht weiter, zielt auf eine echte Polarität der Aufgaben. Lassen Sie mich historisch beginnen. Das Mittelalter sah im *Cantor* den, der die Musik als Fertigkeit übte und weitergab. Ihm stellte es den *Musicus* gegenüber, der sich stets auf der Grundlage und Begründung seines Tuns bewußt ist.

Sie kennen gewiß den bis heute lebendig gebliebenen Spruch Guidos von Arezzo über den Gegensatz von *Musicus* und *Cantor*⁴⁾:

Musicorum et cantorum magna est distantia:
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica;
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

Zu deutsch:

Zwischen *Musicus* und *Cantor* groß ist die Verschiedenheit;

Dieser kann nur, jener weiß auch, was der Musik Wesen sei.

Denn wer tut, was er nicht einsieht, ist ein unvernünftig Tier.

Die Entwicklung unserer Zeit (und die Generation der jetzigen Hochschullehrer erweist das deutlich) geht auf den *Musicus*, nicht auf den *Cantor*. Vom Lehrer an einer Musikhochschule wird über das unerläßliche fachliche Können und Künstlertum hinaus als selbstverständlich gefordert, daß er den Fachbereich geistig durchdringe, dessen Geschichte, Literatur, Methoden, Einordnung in das Gesamtmusikleben kenne. Die heutige Musikhochschule, so sagte ich, verkörpert die Ganzheit der Musik. So ist es also dem Hochschullehrer leicht gemacht, sich mit der Eigenart anderer Fächer vertraut zu machen und mit ihnen zusammenzuarbeiten. Für sein eigenes Fach aber wird er sich immer wieder auf die Grundlagen und Begründung seines Tuns, auf das Bleibende und das Wandelbare besinnen müssen.

Was ich mit dieser Zweiheit von Lehre und Besinnung meine, kann man an einer großen schöpferischen Persönlichkeit ablesen. Ph. E. Bach schreibt an Forkel die Namen der Meister, von denen sein Vater Bach gelernt hat (und aus deren Geiste er lehrt), von Frescobaldi bis Böhm. Aber er fügt hinzu: „Bloß eigenes *Nachsinnen* hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen und starken Fugisten gemacht.“

Ich mache einen großen Sprung in unsere Zeit. Arnold Schönberg gesteht zu Beginn seiner Harmonielehre: „Dies Buch habe ich von meinen Schülern gelernt.“ In der eigenen Besinnung wird die Darstellung der überlieferten Theorie ihm zum Wegbereiter in das Neue. (Außerdem wurde Schönberg „gestattet“ als außerordentlichem Dozenten, Kompositionskurse an der damals noch nicht gerade fortschrittlich gesinnten Wiener Musikakademie zu halten.) Eine Generation später, nun schon im offiziellen Unterricht der Berliner Musikhochschule, entsteht die „Unterweisung im Tonsatz“ von Paul Hindemith, die den Meister zu einer ersten und ausführlichen Besinnung auf die Grundlagen der Musik überhaupt führte.

Lassen Sie mich zusammenfassen:

Dem Universitätslehrer ist der schöne und große Auftrag der *Forschung* und *Lehre* erteilt; er verwandelt sich an einer Musikhochschule in die Polarität von *praktisch-künstlerischer Unterweisung* und *theoretischer Besinnung*. Ich versuche damit keine Gleichsetzung von Unvergleichbarem, noch will ich (selbst Wissenschaftler) einer Verwissenschaftlichung der Musikhochschule das Wort reden. Ich glaube aber, daß man in dieser Zweiheit, die ein Aus- und Einatmen, eine Systole und Diastole im Goetheschen Sinne darstellt, am besten den Auftrag erfüllt, welcher der Musikhochschule und ihren Lehrern in unserer Zeit erteilt ist.

⁴⁾ vgl. W. Gurlitt: Zur Bedeutungsgeschichte von *Musicus* und *Cantor* bei Isidor von Sevilla, Wiesbaden 1950.

VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

Nachrichtenblatt

SCHRIFTFLEITER: PROF. DR. ERICH VALENTIN, MÜNCHEN 13, SCHELLINGSTRASSE 10

AUGUST FICKLER

Das Chorschaffen im Rundfunk 1957

Versuch einer statistischen Übersicht

Eine große Reihe von Berufs- und Laienchorgemeinschaften, von Jugend- und Kinderchören singt täglich über alle Rundfunkstationen aus dem großen Chorschaffen der Völker aus Vergangenheit und Gegenwart. Die Zahl dieser Sendungen erfährt so gut wie nie eine Verringerung, weil Chormusik sich einer gleichbleibenden Beliebtheit erfreut.

Dies konnte man auch 1957 beobachten. Wie in jedem Jahr wurde das Organum quadruplum „Sederunt principes“ von Perotinus als ältestes Chorwerk dargeboten. Beethovens 9. Sinfonie überragte an Übertragungen alle anderen Werke: sie war in 37 Sendungen zu hören. Seine Chorphantasie erreichte 16 Übertragungen. Von Werken der Gegenwart sind an erster Stelle Carl Orffs „Carmina burana“ zu nennen mit 22 Sendungen.

In der folgenden Aufstellung der Chorwerke, die im Jahre 1957 im Rundfunk Westeuropas übertragen wurden, ist bei den einzelnen Chorwerken der betreffende Sender oder das Land in Klammern angegeben. Falls ein Werk öfters dargeboten wurde, gibt die erste Zahl an, wie oft es in der Bundesrepublik, die zweite, wie oft es im Ausland übertragen wurde.

Abkürzungen von Namen und Fachausdrücken:

AFN	= American Forces Network, Frankfurt/M.	It	= Italien	Sott	= Sottens
Berl	= Berlin	Laib	= Laibach	Sto	= Stockholm
Berl. O	= Berlin Ostsektor	Lo	= London	Stra	= Straßburg
Berl. SFB	= Sender Freies Berlin	Lux	= Luxemburg	Stu	= Stuttgart
Bero	= Beromünster	Mail	= Mailand	SWF	= Südwestfunk Baden-Baden
Bre	= Bremen	M. Car	= Monte Carlo	WDR	= Westdeutscher Rundfunk, Köln
Brü	= Brüssel	Mü	= München	a capp.	= a cappella
Cen	= Mt. Ceneri	NDR	= Norddeutscher Rundfunk, Hamburg	HA	= Hochamt
Dän	= Dänemark	NWF	= Nordwestfunk, Hamburg-Köln	orat	= oratorisch, Oratorium
DDR	= Deutsche Demokratische Republik	Öst	= Österreich	RF	= Rundfunk
Fran	= Frankfurt/M.	RIAS	= RIAS, Berlin	UA	= Uraufführung
Hil	= Hilversum	Saar	= Saarbrücken	US	= Ursendung

Oratorien

Oratorien aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts sind besonders häufig vertreten. Im ganzen wurden im Rundfunk 66 geistliche und weltliche Werke aufgeführt. Händel hatte mit 7 seiner Oratorien die meisten Darbietungen. Weiter sind auch Werke der Neuzeit zu nennen, szenische und Opernatorien, 1 Funkoratorium, 1 oratorische Funkoper, Volksliederoratorien und das Oratorio moderne „Cris du monde“ von Honegger. Die einzelnen Kantaten des sogenannten Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach wurden an den betr. Festtagen, für die sie komponiert sind, von mehreren Sendern des In- und Auslandes übertragen. Ebenso erklangen wie alljährlich „Die Jahreszeiten“ von Haydn und „Das Jahr im Lied“ von Haas, in Abschnitten über das Jahr verteilt.

Artner: „Die Hochzeit des Botticelli“, orat, Funkoper (UA=Öst)	van Delden: „Des Vogels Freiheit“ (Hil)	Haydn: „Die Jahreszeiten“ (oft)
J. S. Bach: „Kommt, eilet und laufet“, Osterorat. (Öst)	Distler: „Das Lied von der Glocke“ (Bre)	— „Die Schöpfung“ (7—5)
— Weihnachtsoratorium (6—3)	Drießler: „Dein Reich komme“ (Saar)	Hindemith: „Das Unaufhörliche“ (Stu)
Badings: „Apocalypse“ (Hil)	Elgar: „The Dream of Gerontinus“ (Lo—3mal/Mail)	Honegger: „König David“ (2—6)
M. D. Bartolucci: „Die Auferstehung“ (Mail)	— „The Kingdom“ (Lo)	— „Cris du monde“ (Öst/Paris/Stra/Bero)
Beethoven: „Christus am Ölberg“ (Fran/Hil)	Fortner: „Die Schöpfung“ (Öst)	— „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ (SWF—2mal)
Blacher: „Der Großinquisitor“ (Fran—2mal)	Haas: „Die Seligen“ (Fran)	— „Die Jungfrau von Orleans“ (Laib)
Blomdahl: „Anabase“ (Bero/SWF/Stra/Fran)	— „Das Jahr im Lied“ (Fran/Berl. O/Öst/Bero)	Jomelli: „Die Passion“ (Hil)
Brusselmans: „Jesus“ (Brü)	Händel: „Der Messias“ (4—8)	de Jong: „Imitatio Christi“ (Brü)
Büchtger: „Der weiße Reiter“ (Mü)	— „Samson“ (NWF/Hil/Paris)	de Leeuwe: „Job“ (Cen/Scott)
Carissimi: „Jephta“ (Fran/SWF)	— „Jephta“ (Mail/Berl. O)	Liszt: „Christus“ (Bero/Brü)
Dallapiccola: „Job“ (WDR/Berl. SFB)	— „Judas Maccabäus“ (Hil/Cen)	— „Die Legende von der heiligen Elisa- beth“ (Stra)
	— „Salomo“ (Bero)	Martin: „Le vin herbé“ (2—5)
	— „Israel in Ägypten“ (Berl. O)	— „In terra pax“ (RIAS)
	— „Das Alexanderfest“ (Fran)	Mendelssohn: „Elias“ (SWF/Öst/Hil)

Miyagi: „Nidhien“ (SWF)
 Monteverdi: „Il combattimento di Tancred e Clorinda“ (RIAS)
 Mozart: „La betulia liberata“ (Bre)
 M. Ohana: Oratorium zu „Hornstoß und Tod“ (Stu)
 Perosi: „La Risurrezione“ (Mail)
 H. Reutter: „Der große Kalender“ (Saar)
 Saint-Saëns: „Die Sintflut“ (Hil)
 P. Schmalz: „Es sinkt die heil'ge Mitternacht“ (Öst—2mal)
 Fr. Schmidt: „Das Buch mit 7 Siegeln“ (Öst)

R. Schumann: „Das Paradies und die Peri“ (NWF)
 — „Der Rose Pilgerfahrt“ (Cen)
 H. Schütz: „Historia von der Geburt Jesu Christi“ (Stu/NWF/Bero)
 Selvaggi: „La sposa di Frontebranda“ (Ital)
 E. Steckel: „Not und Hoffnung“ (Paris/Stra)
 Strategier: „König Swentibold“ (Hil)
 Strawinsky: „Oedipus Rex“ (6—o)
 H. Suter: „Le laudi di San Francesco“ (Mü/Bero)

Tansman: „Der Prophet Jesaias“ (Lo)
 Tippett: „A child of our time“ (Saar/Brü/Hil)
 A. Uhl: „Gilgamesch“ (UA/Öst)
 Vivaldi: „Beatus vir“ (Fran)
 Wl. Vogel: „Wagadus, Untergang durch die Eitelkeit“ (Öst—2mal)
 Wohlfahrt: „Die Passion des Prometheus“ (NWF)
 — „Gott und Wolf“ (Bre)

Der Hessische RF und der SWF sendeten die Aufnahme der UA von Blomdahls „Anabase“. Die Aufnahme der Uraufführung von „Die Seligen“ (Joseph Haas) wurde auch am Hessischen Rundfunk übertragen. „Gilgamesch“ von A. Uhl gelangte am RF in Österreich zur Uraufführung. „Gott und Wolf“ von Frank Wohlfahrt wurde von Radio Bremen zur Ursendung angenommen.

Messen

Von zahlreichen Sendern wurden an Sonn- und Feiertagen Hochamtsmessen direkt aus den Kirchen übertragen. Dabei waren die folgenden Messen, übertragen vom österreichischen Rundfunk, besonders erwähnenswert. Von ihnen erlebten 3 ihre Uraufführung.

F. Andergassen: „Missa sursum corda“
 H. Bauernfeind: Missa „Ave Maria“ (a capp.), UA
 Bruckner: Messe e-Moll
 — Messe in d-Moll
 — Jugendmesse in C
 E. Byusa: Missa jubilaei
 Casali: Messe in G-Dur (a capp.)
 Charpentier: Messe
 Dité: Emmanuelismesse
 J. J. Fux: Missa trinitatis
 Jac. Gallus: Missa super „Un gay bergier“ (a capp.)
 Haßler: Missa secunda (a capp.)
 J. Haydn: Missa „Rorate coeli desuper“, UA
 — Nelson=Messe

— Theresienmesse
 Ant. Heiller: Messe in Lydisch F
 Hildenbrand: Missa „Dona nobis pacem“
 P. Huber: Antonius=Messe
 H. Isaac: Missa carminum (a capp.)
 Fr. Krieg: Muttergottesmesse von Mariazell, UA
 Kronsteiner: Missa Filiae Sion (a capp.)
 Ant. Lotti: Studentenmesse
 J. Meßner: Messe in G
 — Messe in B
 — Messe in A (op. 66)
 Morales: Missa „Quaeramus cum pastorem“ (a capp.)
 Mozart: Missa brevis in G (KV. 140)
 — Messe in B-Dur (KV. 275)

— A-cappella-Messe in C (KV. 115)
 F. X. Müller: Augustinus=Messe
 Palestrina: Missa Regina coeli (a capp.)
 — Messe „Veni sponsa Christi“ (a capp.)
 Romanowski: Missa „Rex pacificus“ (a capp.)
 Heino Schubert: Missa brevis (a capp.)
 H. Täubel: Kleine Messe in A
 E. Tittel: Engelmesse (op. 67)
 Karl Walter: Missa Adoremus (a capp.)
 Wawrzik: Missa Salve Sancta Parens (a capp.)
 Rud. Wimmer: Missa Misericordiae
 G. Zuccoli: Messe zu Ehren des heiligen Franziskus von Assisi

Weitere Hochamtsübertragungen von anderen Sendern:

Bruckner: Messe e-Moll (Mü)
 J. Haydn: Mariazeller Messe (Mü)
 C. M. Horak: Missa in C-Dur (Mü)
 di Lasso: Missa Beschaffens Glück (Mü)

Mozart: Krönungsmesse (KV. 317) (Mü)
 — Missa longa C-Dur (KV. 262) (Mü)
 — Missa brevis in F-Dur (Mü)

Palestrina: Messe „Dies sanctificatus“ (a capp.) (Mü=Christmette)
 Refice: Missa in honorem Sanctae Theresiae (Brü)

Zu konzertanten Aufführungen gelangten folgende Messen:

J. S. Bach: Messe in h-Moll (5—5)
 — Messe Nr. 5 G-Dur (Sott/Hil)
 Beethoven: Missa solennis (6—10)
 — Messe in C (Öst/Fran)
 W. Bird: Fünfstimmige Messe (Brü)
 Bruckner: Messe e-Moll (2—4)
 — Messe in d-Moll (Fran/Saar)
 — Messe D-Dur (Hil)
 H. Büßer: Messe de Domrémy (Hil)
 Charpentier: Messe de Minuit de Mare (Öst)
 Diabelli: Messe in F-Dur (Hil)
 Al. Fornderod: Messe „Ancilla Domini“ (Bero)
 Frescobaldi: Messa della Domenica (Brü/Hil)
 — Messa della Madonna (Hil)
 — La messa degli apostoli (Hil)

M. Gebhard: Missa gregoriana, op. 64 (Mü)
 Grua: Missa brevis d-Moll (Stu)
 J. Haydn: Mariazeller Messe (Brü/Sto)
 — Missa „Rorate coeli desuper“ (SWE/RIAS/Öst)
 — Nelson=Messe (Fran/Berl. O/Mail)
 — Paukenmesse (Fran/Öst/Bero)
 — Harmoniemesse (Fran/RIAS)
 — Cäcilien=Messe (WDR/Öst/Hil)
 Ig. Holzbauer: Missa in F (Stu)
 Isaak: Missa „Magnae Deus Potentiae“ (Lo)
 Janáček: Feierliche Messe (Berl. O)
 Liszt: Missa choralis (Lo)
 Mozart: Missa brevis, D-Dur (Bero)
 — Missa brevis, C-Dur (KV. 220) (Hil)
 — Credo=Messe (KV. 257) (RIAS)

— Missa brevis (KV. 275) (Fran)
 — Missa brevis, D-Dur (KV. 276) (RIAS)
 — Missa brevis, C-Dur (KV. 278) (Stu)
 — Krönungsmesse (KV. 317) (5—2)
 — Missa solennis, C-Dur (KV. 327) (Hil)
 — Große Messe, e-Moll (3—1)
 Rossini: Petite Messe solennelle (Lo)
 Scarlatti: Messe zu Ehren der hl. Cäcilie (Hil)
 — Messa ad usum chapellae pontificae (Hil)
 Schubert: Messe in G-Dur (Hil/Stra/Dän)
 — Messe in As-Dur (Lo)
 — Deutsche Messe (RIAS)
 Rich. Staab: Missa gloriosa (Mü)
 Strawinsky: Messe (Stu)
 J. Vranken: Missa Polyphonica (Hil)
 Weber: Messe Nr. 1, C-Dur (Öst)
 — Jugendmesse in Es-Dur (Öst)

Folgende Messen wurden a cappella aufgeführt:

J. Ahrens: Missa gotica (RIAS)
 Buxtehude: Missa brevis (SWE/Brü/Stu/Berl. O)
 Caplet: Messe für dreistimmigen Frauenchor (Stu)
 J. N. David: Deutsche Messe (SWE/Fran)
 di Lasso: Messe a cappella (SWE)
 H. Lemacher: Missa anno sancto (SWE)

de Machaut: La Messe de Notre Dame (SWE 5mal/Bero)
 Monteverdi: Messa a quattro voci da cappella (Stu)
 Ockeghem: Messe für Chor a cappella (SWE)
 Palestrina: Missa Papae Marcelli (4—1)
 — Messe „Laudate Dominum“ (Lo)
 — Messe „Lauda Sion“ (Bero)

— Messe „Aeterna Christi munera“ (Bero)
 — Missa brevis (RIAS)
 Pepping: Missa „Dona nobis pacem“ (Hil/Berl. O)
 de Près: Missa da Pacem (SWE)
 — Missa pange lingua (RIAS/Berl. O)
 — Missa de Beata Virgine (SWE)
 W. Roscher: Missa in G (Mü)

(Fortsetzung folgt)

Chorfest des Sängerbundes Nordwestdeutschland

Paul Hindemiths *Claudel-Kantate* war zweifellos musikalischer Höhepunkt des Chorfestes des Sängerbundes Nordwestdeutschland in Bremen. Unter der Leitung des Komponisten mit dem Philharmonischen Staatsorchester Bremen und dem Jugendchor Vegesack (Einstudierung Ernst Meissner) wurden die sehr schwierigen Chorsätze glänzend gemeistert. Erika Wien (Alt) und Fritz Grumann (Tenor) vom Theater am Goetheplatz boten überdurchschnittliche Leistungen und trugen bei, dem 1953 in Brüssel uraufgeführten Werk zu einem starken und verdienten Erfolg zu verhelfen.

Eine in ihrer Art vornehme „Fanfaren-Intrade“ von Philipp Mohler, ein mehr formal als inhaltlich interessierendes „Festliches Vorspiel“ von Karl Marx, eine elegische Hymne für gemischten Chor und Instrumente „Die Sänger der Vorwelt“ von Carl Orff (alle drei Werke komponiert im Auftrage des Deutschen Sängerbundes für das Stuttgarter Sängerbundesfest 1956) gaben der festlichen Eröffnung des Chorfestes das Profil. Das niedersächsische Symphonieorchester musizierte kultiviert unter Helmuth Thierfelder, Gerhard Haberland leitete die Orffsche Kantate. Im gleichen Konzert konnte Heinrich Schützens Kantate „Da pacem Domine“ für Doppelchor und Instrumente in einer von Fritz Piersig besorgten Instrumentation indessen nicht den wohl zu erwartenden Erfolg zeitigen. Schütz von der Seite der Interpretation her, nach der musikalisch-rhythmischen und vor allem nach der sprachlichen Diktion hin zu unterschätzen, hat sich schon immer als gefährlich erwiesen. Orffs „Carmina burana“ in der vom Komponisten autorisierten Fassung mit Begleitung von zwei Klavieren, Pauken und Schlagwerk (besonders gedacht für Aufführungen in Schulen und Vereinigungen, denen kein Orchester zur Verfügung steht) wurde nachmittags vom Bremer Lehrerengesangsverein unter Gebhard Kaiser gebracht.

Ein Festakt zur Verleihung der Zelters-Plakette an verschiedene Chöre im altherwürdigen Rathaus zu Bremen, Sonder- und Stundenkonzerte der auswärtigen und bremischen Chöre, die dank der jahrelangen Führungsarbeit der Musikausschüsse des DSB und der künstlerischen Arbeit verdienstvoller Chorleiter durchweg musikalisch hohes Niveau zeigten, gaben dem weitgespannten Rahmen des Chorfestes Inhalt und Form. Eine großangelegte „Feierliche Kundgebung“ im Weserstadion unter Leitung des Festdirigenten Prof. Felix Oberhorbeck und einer Festansprache des Senatspräsidenten W. Kaisen als Schirmherr des Chorfestes beschloß das Chorfest, das am Abend noch einmal eine Aufführung der „Harmonie der Welt“ von Hindemith unter Leitung des Komponisten brachte.

Der Vorsitzende des Sängerbundes Nordwestdeutschland, Fokke Pollmann, und seine Mitarbeiter dürfen mit dem Erfolg zufrieden sein, um so mehr, als, auf das Ganze gesehen, deutlich wurde, daß nicht nur künstlerisch, sondern auch eine pädagogische Aufwärtsentwicklung in der chorsängerischen Arbeit zu bestätigen ist.

Friedrich Henkel

»Cantica Sacra« von Otto Jochum

Otto Jochum, der Bruder der bekannten Dirigenten Eugen und Georg Ludwig Jochum, der sich durch zahlreiche Chorwerke und seine Tätigkeit an der Augsburger Singschule einen Namen als Vokal-Komponist errungen hat, legte kurz vor Vollendung seines 60. Lebensjahres am 18. März 1958 der Öffentlichkeit

sein Opus 167 vor: „Cantica Sacra, Oratorium nach Worten der Heiligen Schrift und der christlichen Liturgie für vier Solostimmen, gemischten Chor, Orchester und Orgel“. Dem Autor geht es um nichts Geringeres als um die Gewinnung einer wieder tragenden Basis für die Oratorien-Form, um den Versuch, die dramatischen und programmatischen Hüllen, die das Oratorium in seiner Geschichte ansetzte, zu durchstoßen.

Das neue Oratorium soll also „die Polarität von geistlicher und weltlicher Musik“ überwinden und wieder ganz zur „geistlichen Chorfeier“ werden, ganz gleich, ob diese in der Kirche oder im Konzertsaal abgehalten wird. Otto Jochum strebt vom Subjektivismus jeglicher ästhetischer Observanz weg und hin zu einer Objektivität, wie sie sich in der Gregorianik am reinsten ausgeprägt hat. Dabei will der Komponist liturgische und ästhetische Ansprüche gleichermaßen zu einer Einheit binden.

Formal ging Otto Jochum folgendermaßen vor: Im ersten Teil des Werkes wird zunächst das tonale Material durch vier Hymnen eingeführt, die nacheinander in Dorisch, Phrygisch, Mixolydisch und Lydisch stehen. Jeder Hymnus wird von einem Solisten eingeleitet, der „konzertierend“ dem Chor gegenübergestellt ist. Zwischen der vertikalen Behandlung des Orchestersatzes und der Linearität des Chorals ergeben sich teils interessante und eindrucksvolle Mischungen, aber auch gewisse Reibungen, die nicht nur auf der Dichte der Instrumentierung beruhen sollten. Aber dort, wo der Orchesterpart so gehalten ist, wie ein guter Organist heute den Gregorianischen Choral begleitet, stellen sich feine Wirkungen ein. Im ganzen erscheint durch die horizontale Aufstockung über der Linearität des Chorals eine festliche Überhöhung erreicht, die uns in dieser Reinheit und Gläubigkeit noch kaum begegnet ist.

Der zweite Teil der „Cantica Sacra“ wendet sich vollends der Strenge antiphonaler Psalmodie zu. Teile der Sequenzen aus dem Totenoffizium, von Ostern, Fronleichnam und Pfingsten werden teils responsorial, teils antiphonisch in ihrer Originalgestalt in einem geschickt erfundenen harmonischen oder kontrapunktischen Raum eingeordnet. Den Abschluß bildet der textlich verkürzte Ambrosianische Lobgesang, der in mächtiger Steigerung auch die Zuhörer mitsingend einbezieht.

Das abendfüllende Werk, dessen Texte einen Bogen durch das Kirchenjahr schlagen, stellt an die Ausführenden ungewöhnliche Anforderungen, besonders was die syllabisch-rezitative Deklamation und die Phrasierung anbelangt. Aber die Uraufführung durch den Beethoven-Chor in Ludwigshafen am Rhein bewies, daß auch Chöre, die keine Schulung in der Gregorianik hinter sich haben, die Aufgabe zu lösen vermögen. Die Solisten Annelies Kupper (Sopran), Gertrude Pitzinger (Alt), Lorenz Fehrenberger (Tenor) und Carl Momberg (Bariton) zeichneten mitverantwortlich für den sehr starken Publikumerfolg der Uraufführung. Der Mannheimer Chordirektor Joachim Popelka leitete sicher über alle Klippen.

W. M. Eisenbarth

In dem Artikel von Friedrich Hofmann „Das Choresen“ im Juni/Juli-Heft sind die Mitgliedszahlen des Deutschen Sängerbundes irrtümlich falsch angegeben: Der DSB umfaßt in seinen 15 000 Chören etwa 560 000 singende Mitglieder in Männer-, Frauen-, Gemischten- und Jugendchören. Die Zahl der fördernden Mitglieder beträgt 720 000, so daß sich im DSB 1 280 000 Freunde des Chorgesangs vereinen. (Nähere Angaben im Jahrbuch des DSB 1956/58.)

Der Aufsatz „Zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen“ im August-Heft stammte von Paul Winter.

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V.

SCHRIFTFLEITER: LUDWIG WISMAYER, MÜNCHEN 27, MAUERKIRCHERSTR. 43, TEL. 463060

Kundgebung und Fest

Junggesang 1958 in Augsburg

Es ist eine Kundgebung— man kann es nicht anders nennen. Eine Kundgebung der Leistung, der Methode der Erziehung des singenden Menschen, und die Kundgebung einer singenden Stadt. Und es ist zugleich ein Fest.

Der große Saal des Ludwigsbaues in Augsburg hat sich bis auf den letzten Platz gefüllt, und da er die Zuhörer nicht fassen kann, die am Junggesang teilnehmen wollen, wird die Veranstaltung wiederholt. Freitag abend ist die Premiere, Samstag abend die erste Wiederholung, Sonntag vormittag die zweite und Montag abend die dritte. 2300 Schüler und Schülerinnen der Albert-Greiner-Singschule der Stadt Augsburg nennt das Programm als die eigentlichen Ausführenden der vier Konzerte, hinzu treten das Städtische Orchester und ein Kammerorchester der Singschulfreunde. Die Leitung hat Professor Josef Lautenbacher. Aber das Programm vergißt nicht die Namen aller Helfer und Helferinnen zu nennen, d. h. der Lehrkräfte der Singschule; es sind 35 an der Zahl, und in ihrer Reihe fügt sich Josef Lautenbacher als Primus inter pares ein.

Siebenteilig ist die Vortragsfolge, und ihr Ablauf bietet das dem Besucher bereits gewohnte, aber stets neu überwältigende Bild: die große Flügeltüre zur Rechten öffnet sich, und zur ersten Nummer des Programmes treten Schüler der Ersten Klassen auf, rund 150. In jedem Konzert wechselnd und unterstützt von einem Bläsertrio, singen sie die Kantate „Vom goldenen Licht“ von Karl Lampart. Da klingen die jungen Stimmen auf, und am Schluß belohnt sie die Freude der Zuhörer. Und dann kommt der zweite Einmarsch: die Zweiten Klassen, etwa 100 Stimmen, zu dem Tierliederspiel „O sing nur, singe, Frau Nachtigall!“ von Friedrich Zipp. Und mit dem Übergang von der Ersten in die Zweiten Klassen sind Stufe der Ausbildung und Grad der Ansprüche gewachsen: zweistimmige Sätze erklingen, und an den Kinderstimmen ist die Stufe der Fortbildung sofort zu erkennen.

Dritte und Vierte Klassen mit 200 Stimmen ziehen ein und singen a cappella ausgewählte Volksliedsätze aus dem Singschulgarten von Otto Jochum, und dann kommen die Fortbildungsklassen (ca. 150) mit der Kantate „Kirmes“ für Jugendchor und Klavier von Hans Gebhard. Die Vorträge der Fortbildungsklassen sind der Abschluß des ersten Programmteiles.

Und nun kommt das zweite Crescendo in dieser Veranstaltung: zuerst der Frauenchor, dann der große Gemischte Chor und zum Abschluß der Gemischte Chor (200 Stimmen) zusammen mit etwa 120 Jugendstimmen. Jetzt werden die künstlerischen Ansprüche immer mehr gesteigert. „Jungfernspiegel“ heißt die Volksliederreihe für Frauenchor, der Hans Lang ein

Harmonikaquartett als Begleitung beigegeben hat, und dann hört man — als Höchstleistung überhaupt möglicher Chorkultur und -disziplin — vier 5stimmige Madrigale a cappella von Monteverdi. Den Ausklang bildet die Hymne „Freiheit, die ich meine“ von Otto Jochum, dem Sechzigjährigen, der nun zum Ehrenmitglied der Albert-Greiner-Singschule in Augsburg ernannt wurde.

Wieder ein Jahresabschluß der Augsburger Singschule, wieder ein Leistungsbeweis ersten Ranges, der Junggesang 1958.
K. H. W.

*Die Jahreshauptversammlung 1958
des Verbandes der Singschulen E. V.*

Wiedersehen mit Otto Jochum

Festlicher als all die Jahre nahm heuer die Jahreshauptversammlung des Verbandes der Singschulen E. V. ihren Anfang. Zwar waren wieder nach dem vormittägigen Junggesang in Augsburg die Mitglieder im Ludwigsbau zusammengekommen, zwar sagten sich die alten und jungen Singschulleute wieder „Grüß Gott!“, da man sich doch alle Jahre auf dieses Wiedersehen in der Stadt der Muttersingschule freut, aber heuer war man erwartungsvoller, feierlicher gestimmt: denn der Gemischte Chor der Albert-Greiner-Singschule intonierte zuerst Paul Peuerls „O Musica“ und dann den feinen Volksliedsatz Otto Jochums „Auf den Schnee, auf den Schnee folgt der grüne Hoffnungsklee“. Und am Vorstandstisch saß Otto Jochum, der nunmehr 60jährige zweite Singschulvater.

Die Stadt Augsburg war durch Stadtschulrat Dr. Nübling vertreten, und Blumen schmückten den Präsidiumstisch.

Den Grund solchen für nüchterne Versammlungen unüblichen Schmucks und Eingangs teilte der Vorsitzende des Verbandes, Professor Josef Lautenbacher, mit: Der Verband der Singschulen hat beschlossen, Professor Otto Jochum die Ehrenmitgliedschaft anzubieten. Mit sichtlicher freudiger Rührung nahm Otto Jochum diese Ehrung an.

Professor Lautenbacher begründete die Ernennung Jochums ausführlich, als er von ihm erzählte als dem Mann, der die Bewegung der Albert-Greiner-Singschulen als Erbe aus der Hand ihres Gründers übernommen und in glänzender Weise hochentwickelt habe. Er habe der Singschulidee große künstlerische Impulse gegeben, so daß man nicht nur in Augsburg von dieser schönen Arbeit etwas wahrnehmen konnte. In Vorträgen und Reisen, vor allem auch mit

Konzerten des Augsburger Chors, hat Jochum unermüdlich für die Sache Albert Greiners im In- und Ausland geworben. Die große Tat und das Fundament für die Zukunft aber war im Jahre 1935 die mit Unterstützung der Stadt Augsburg vollzogene Gründung des Deutschen Singschullehrerseminars. Hier wurden in den ersten Jahren die führenden Köpfe der Singschulbewegung herangebildet, die heute in Nürnberg, Regensburg, Bamberg, Schweinfurt und anderen Städten wirken.

Der Krieg stellte die gesamte Aufbauarbeit in Frage. Als nach dem Zusammenbruch die alten, treuen Anhänger Greiners entgegen allen Schwierigkeiten die Singschulidee retteten, stand Jochum wieder an ihrer Spitze. Das Seminar wurde erneut ins Leben gerufen, Singschulleute wurden darin herangebildet, die heute gute Arbeit nicht nur in Singschulen, sondern vor allem auch in Volks- und Mittelschulen leisten. Lautenbacher erwähnte auch die Anregungen, die durch den Komponisten Jochum gegeben worden seien und die sich zur Freude von Tausenden von Kindern ausgewirkt hätten. Für all diese Leistungen dankte der Verbandsvorsitzende dem Ehrenmitglied Otto Jochum. Bewegt dankte Jochum für die Ehrung, die ihn nach acht Jahren der Trennung zu diesem Wiedersehen nach Augsburg geführt habe. Er bezeichnete es als seine einstige Aufgabe, das Erbe Greiners zu erhalten und immer neue Apostel für diese Sache zu gewinnen: „Denn wenn Frau Musica eine Himmelstochter ist, so müssen ihre Söhne und Töchter auch himmlisch singen...“

Die Versammlung wies einige bemerkenswerte Gäste auf: vom bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus war der neu ernannte Leiter des Referats Musik aus München gekommen, Reg.-Rat Dr. Stümmer, und als besonders treuen Anhänger der Sache Albert Greiners begrüßte Professor Lautenbacher einen seiner Sänger aus dem gemischten Chor, Beppo Klopfer, der schon vor 50 Jahren im ersten Junggesang unter Albert Greiner mitgesungen hat.

Singschulen bis Bremen

In einer kurzen Übersicht konnte Professor Lautenbacher feststellen, daß heute der Kreis der Singschulen von Süddeutschland sich auch auf Norddeutschland bis Bremen ausgedehnt hat, daß ferner unsere Anregungen, der Stimpfpflege in der Jugenderziehung den gebührenden Platz zu geben, mehr und mehr aufgegriffen werden und daß unfreundliche Angriffe entsprechend abgewehrt worden seien.

Stadtschulrat Dr. Nübling, der Otto Jochum im Namen der Stadt Augsburg begrüßte, nannte es eine seiner schönsten Aufgaben, das Erbe Greiners verwaltend zu dürfen: „Wir können aus der kämpferischen Haltung Albert Greiners nicht weichen. Wenn die Singschulidee weiter zum Gedeihen unseres Volkes Nutzen tragen soll, so müssen wir als zusammengeschworene Gemeinschaft zusammenhalten.“

Zahlen von der Generalversammlung

Der Geschäftsführer des Verbandes, Karl Zeller, konnte ein erfreuliches Ergebnis des abgelaufenen Geschäftsjahres aufzeigen: der Verband zählt nun 34 Singschulen als Mitglieder und 59 Einzelmitglieder. Die Finanzlage ist durchaus befriedigend, so daß der Verband eine große Aufgabe übernehmen konnte: den

Ausbau einer Bibliothek, deren Benützung allen Singschulmitgliedern offen ist. Durch das Entgegenkommen fast aller westdeutschen Musikverlage umfaßt diese Leihbibliothek bereits 1075 Nummern, meist Partituren von Werken für Kinder-, Jugend-, Männer- oder gemischten Chor. Die Entleiher hat bereits lebhaft begonnen. Über die Ausleihbedingungen berichten wir an anderer Stelle. Ebenso über einen Beschluß der Versammlung, den Verbandsbeitrag betreffend.

Einen Einblick in die fruchtbaren Auswirkungen der Augsburger Singschularbeit gab Franz Biebl, als er von seinen Reisen berichtete, die er im Auftrag der Abteilung Volksmusik des Bayerischen Rundfunks unternimmt. In Schwaben, wo Biebl vor allem nach lebendigem Volksliedgut sucht, sei fast überall — bis in die kleinsten Orte — die segensreiche Tätigkeit von Lehrern spürbar, die sich in Augsburg ihre musikalische Ausbildung geholt hätten. „Augsburgs Singschule ist wie eine einzige große Familie“, stellte er fest.

Nach dieser erfreulichen Anerkennung durch einen Außenstehenden sagten sich die Angehörigen dieser Familie „Auf Wiedersehen“ bis zum Junggesang 1959 — und sie meinten mit diesem Gruß auch das gegenseitige Versprechen, in der Arbeit an der kindlichen Stimme und damit am Urquell allen Musizierens nicht zu ermüden.

W=r

1000 Partituren warten auf Benützung

In mühevoller Registrierungs- und Sichtungsarbeit hat Karl Zeller die Verbandsbibliothek aufgebaut und den ersten Teil des Verzeichnisses bereits zum Versand gebracht. Sinn und Zweck dieser Bibliothek ist die Hilfestellung für die Singschulen bei Auswahl von Unterrichts- und „Junggesang“-Material.

Nicht weniger als 14 Abteilungen unterscheidet das Verzeichnis: Frauen-, Jugend- und Kinderchor a cappella und mit Instrumenten, ebenso Gemischte Chöre mit und ohne Instrumentalbegleitung, Männerchor a cappella und mit Instrumenten, derselbe mit Jugendchor (mit und ohne Instrumente), gem. Chor mit Jugendchor, Liederbücher und Chorsammlungen, Unterrichtswerke, Instrumentalmusik und Bücher über Musik.

Die 1. Gruppe (Frauen-, Jugend- und Kinderchöre a cappella) zählt bereits 154 Nummern, meist Kantaten und Volksliedsätze. Es sind bekannte Singschulnamen darunter, zum Beispiel Hans Backer, Harald Genzmer, Joseph Haas, Wolfgang Jacobi, Waldemar Klink, Armin Knab, Hans Lang, Walter Rein u. a.

Die Gruppe der instrumentalbegleiteten Kinder- und Jugendchöre umfaßt 144 Nummern mit Namen wie Franz Biebl, Helmut Bornefeld, Cesar Bresgen, Franz Burkhart, Joseph Haas, Paul Hindemith, Otto Jochum, Karl Marx, W. A. Mozart, Franz Schubert, Eberhard Werdin.

Die Partituren stehen den Mitgliedern auf Anforderung drei Wochen zur Ansicht zur Verfügung. Der Anforderung ist das Porto für Zusendung beizulegen. Ausleihe durch die Geschäftsstelle des Verbandes der Singschulen, Augsburg, Maximiliansstraße 59.

Das Leihmaterial berechtigt selbstverständlich nicht zu Aufführungen.

DER VERBAND BERICHTET

Die Mitgliederversammlung beschloß eine Neuregelung des Verbandsbeitrags, die den zahlreichen privaten, von keiner gemeindlichen oder kirchlichen Behörde unterstützten, kleineren Singschulen den Beitritt zum Verband der Singschulen E. V. erleichtern und sie in den Genuß der Vergünstigungen für Verbandsmitglieder bringen soll, vor allem die GEMA betreffend. Nach diesem Beschluß können private Singschulen mit einer Schülerzahl unter 100 Kindern Mitglied werden, wenn sie einen jährlichen Beitrag von 5,— DM bezahlen und zusätzlich die Verbandszeitschrift „Neue Zeitschrift für Musik“ mit Beilage „Die Singschule“ zum üblichen Abonnementspreis beziehen.

Kinder singen zur 800-Jahr-Feier Münchens

Nachdem bereits zum Auftakt der 800-Jahr-Feier der Stadt München am 14. Juni über 500 Kinder der Münchner Singschule den Festgästen ein herzliches, klingendes „Willkommen“ entboten hatten, fand am 3. Juli im überfüllten Kongreßsaal ein festliches Singen der Städtischen Singschule München, musikalisch eingerichtet und geleitet von Direktor August Blank, statt. Um es gleich zu sagen: an dem, was in den 75 Minuten geboten wurde, konnte man viel Freude haben. Unter den Dirigenten August Blank, Heinrich Gleixner, Rudolf Kirmeyer und Rudolf Thomas wirkten mit: 51 Singschulklassen mit etwa 1400 Kindern, Mitglieder des Symphonie-Orchesters Graunke und Hans Barth an der Orgel. 27 Singschullehrkräfte hatten die Darbietungen mit ihren Klassen stimmlich und musikalisch vorbereitet.

Mit schöner Tongebung sangen die Kleinsten unter der anspruchsvollen Führung von August Blank „Alte und neue Musikantenlieder“. Eine Kindergruppe verstärkte dabei mit rhythmischer Präzision den Schlagzeugpart.

Bei der Frühlingskantate von Franz Biebl, deren Gitarrenstimme leider durch ein Cembalo ersetzt wurde, traten stellenweise die unbetonten Nachsilben zu stark hervor. Auf das gesenkte „e“ (der Mond, nicht dear Mond!) sollte mehr Sorgfalt verwendet werden. Mit schuld daran waren auch allzu große Dirigierbewegungen. Die gut gesprochenen, verbindenden Texte mußten leider durch Mikrophone verstärkt werden.

Großen Anklang fand die reizende, beschwingt und sauber vorgetragene Handwerkerkantate von Cesar Bresgen, wobei den sicher und geschickt führenden Dirigenten das fein musizierende Kammerorchester trefflich unterstützte.

Der anwesende Komponist, Präsident Dr. Joseph Haas, konnte an der Wiedergabe seiner aus früheren Jahren stammenden vier Kinderlieder (von August Blank in ein farbiges orchestrales Gewand gekleidet) und an deren kultiviertem Vortrag seine Freude haben.

Mit reifer Musikalität leitete der erfahrene, langjährige Singschullehrer Rektor Rudolf Kirmeyer seine vorbildlich musizierende Gruppe, die ein apartes, mit

äolischen Klängen ausgestattetes Werk von Walter Rein „Sonne, Mond und Sterne“ dynamisch voll ausgeglichen zu Gehör brachte.

Mit der Uraufführung von August Blanks „Altmünchner Bilderbogen“ feierte die Münchner Singschule den 800. Geburtstag ihrer Vaterstadt. Mit vielerlei Mitteln gewannen darin die köstlichen Mundarttexte von Hildegard Licius Leben: Kinder- und Frauenchor, großes Orchester mit Xylophon, Glocken und Orgel, stellenweise gespenstische Saalbeleuchtung, Walzerklänge, raffiniertes Orchesterkolorit. Ja, es überkam einen das Gefühl, als hätte der Geist des Münchners Richard Strauss dabei seine Hand schalkhaft im Spiel gehabt.

Herzlicher Beifall galt allen Mitwirkenden, vor allem August Blank, der auch für die reibungslos funktionierende Organisation gesorgt hatte. Mit Unterstützung des für die Singschularbeit sehr aufgeschlossenen anwesenden Stadtschulrates Dr. Fingerle kann die Münchner Singschule an weitere Aufgaben, wie Heranbildung eines gemischten Chors, stärkere Beteiligung der Knaben usw., herangehen.

Karl Lampart

Eine Stimme aus einer kleinen Gemeinde

„... Wenn ich heute (mit einem gemischten Chor — d. Red.) von allen Seiten Anerkennung finde, so verdanke ich das im wahrsten Sinne des Wortes jenen Kenntnissen, die Sie uns, Herr Professor, mit Ihren Mitarbeitern seinerzeit vermittelt haben. Mir war ja vor dem Besuch des Singschullehrer- und Chorleiterseminars schon manches aus der Praxis geläufig, doch das Letzte und zugleich Wertvollste, das gründliche Wissen um das Wesen und die Bildung der Stimme, habe ich Augsburg zu verdanken. Und wenn wir es heute als Bewohner eines kleinen württembergischen Dörfleins wagen können, neben einem gewandten städtischen Singkreis, wie es der „Südwestdeutsche Singkreis“ unter Luis Steiner ist, ja sogar mit einem solchen zu singen, so lag es in der Hauptsache darin, daß wir durch intensive Schulung einen solch frischen und schönen natürlichen Chorklang bekamen, der hier weit und breit gesucht werden muß...“

K. Sch., Bühlerzell

Kreis Schwäbisch Hall

Der Jugend-Kammerchor Bielefeld unternahm unter der Leitung von Friedrich Feldmann eine Konzertreise nach Schweden. In Stockholm, Karlskoga, wo er Gast des berühmten Karlskoga Kammarkör war, Kristinehamn und Degerfors kamen Werke zeitgenössischer Tonsetzer wie solche alter Meister zur Darbietung. Auch einer Einladung von Sveriges Radio folgte der Chor. Diese Reise diente erneut der Anknüpfung und Vertiefung internationaler kultureller Beziehungen.

Neuerscheinung!

Werner Karthaus, Liederbaukasten

30 Kinderlieder

Schöpferische Melodielehre für den Schulmusikunterricht (untere Klassen) u. jegliches Gruppensingen mit Kindern. (Sonderprospekt!) DM 6,60

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg
Direktor: Dr. Fritz Schnell
stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

STÄDT. KONSERVATORIUM DUISBURG

Leitung: Dir. Dr. Karl Otto Schauerte

Schule für Musikfreunde — Ausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Theoretische Kurse — Fachschule für Musik — Seminar für Musikerziehung / Opernchorschule / Orchesterschule

Auskunft: Sekretariat, Neckarstraße 1 (Stadttheater),
Fernsprecher: 3 44 41, Nebenstelle 78

städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner

Meister- und Ausbildungsklassen auf allen Gebieten, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staats-examen, Chor und Orchester, Vorlesungen

Komposition: Heiße, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar

Auskunft und Anmeldung:

Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4
Telefon: 8031, Nebenstelle 339

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. —

Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer —

Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung — Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik • Tanz • Schauspiel • Sprechen
Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei
Telefon 49 24 51 / 53 • gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel
Ausbildung

bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife.
Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning. — Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. — Cello: Klaus Störck.
Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner.

Orchesterschule: Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. — Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme. — Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. — Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth. — Opernchorschule: H. J. Knauer. — Dirigenten- u. Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke. — Seminar für Privatmusik-lehrer. — Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz. — Rhythmische Erziehung: E. Conrad. — Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller. — Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda.

Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Abt. Schauspiel u. Sprechen: Ltg. Heinz Dietrich Kenter.
Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung,
Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren.

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim (staatl. anerkannt)

Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs

Ausbildung in allen musikalischen Fächern. — Seminar für Privatmusiklehrer. — Opernschule in Verbindung mit dem Mannheimer Nationaltheater. — Komposition und Tonsatz: Hans Vogt, Schatt. — Dirigieren: Prof. Laugs, Wilke. — Gesang: Neuenschwander, Laube, Müller, Seremi, Hölzlin, Ganjon. — Tasteninstrumente: Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Vogel, Schwarz, Landmann (Orgel). — Violine: Mendius, Ringelberg. — Viola: Krug. — Violoncello: Adomeit. — Blasinstrumente u. Harfe: Mitglieder des Nationaltheaterorchesters. — Chor: Wilke. — Opernschule: Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt. — Musikgeschichte: Dr. Tröller. — Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier.

Auskunft durch die Verwaltung, R 5, 6.

DÜSSELDORF ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof.
Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32

STUDIENPARTITUREN

der Werke

ANTONIN DVORÁK

veröffentlicht innerhalb der
Dvorák-Gesamtausgabe
(ARTIA/Prag)

KAMMERMUSIK

- op. 74 Terzett C-Dur für 2 Violinen und Va DM 1,40
op. 75a Bagatellen für 2 Violinen und Va . . . DM 2,20
op. 90 Dumky, Klaviertrio DM 5,-
op. 2 Streichquartett A-Dur DM 8,-
op. 34 Streichquartett d-Moll DM 2,80
op. 51 Streichquartett Es-Dur DM 3,50
op. 61 Streichquartett C-Dur DM 3,80
op. 80 Streichquartett E-Dur DM 4,-
op. 87 Klavierquartett Es-Dur DM 6,25
op. 96 Streichquartett F-Dur DM 1,40
op. 105 Streichquartett As-Dur DM 2,20
op. 106 Streichquartett G-Dur DM 5,-
Fragment des Streichquartetts F-Dur . . . DM 2,60
Zypressen, 12 Lieder für Streichquartett DM 5,-
op. 1 Streichquintett a-Moll für 2 Viol., 2 Va
und Vc DM 4,-
op. 81 Klavierquintett A-Dur für Klavier,
2 Viol., Va und Vc DM 6,50
op. 97 Streichquintett Es-Dur für 2 Viol., 2 Va
und Vc DM 6,-
op. 48 Sextett A-Dur für 2 Viol., 2 Va u. 2 Vc in Vorb.

ORCHESTERWERKE

- op. 33 Konzert für Klavier u. Orch. in g-Moll DM 9,-
op. 53 Konzert für Violine u. Orch. in a-Moll DM 4,50
op. 104 Konzert für Violoncello und Orchester
in h-Moll DM 6,-
op. 60 VI. Symphonie in D-Dur DM 8,-
op. 70 VII. Symphonie in d-Moll DM 6,-
op. 88 VIII. Symphonie in G-Dur DM 6,-
op. 95 IX. Symphonie in e-Moll
(Aus der Neuen Welt) DM 4,80
op. 22 Serenade E-Dur für Streichorchester . DM 3,80
op. 39 Böhmishe Suite DM 2,20
op. 44 Serenade d-Moll für Bläser, Violon-
cello und Baß DM 4,50
op. 46 Slawische Tänze I DM 8,-
op. 66 Scherzo Capriccioso DM 3,50
op. 67 Ouvertüre „Hussitenlied“ in Vorb.
op. 72 Slawische Tänze II DM 8,-
op. 91 Ouvertüre „In der Natur“ DM 5,-
op. 92 Karneval-Ouvertüre DM 3,80
op. 93 Ouvertüre „Othello“ DM 4,-
op. 98b Suite in A-Dur DM 5,-
op. 108 Symphon. Dichtung „Die Mittagshexe“ DM 6,-
op. 110 Symphon. Dichtung „Die Waldtaube“ DM 4,50

ALKOR-EDITION KASSEL

ENRICO MAINARDI

Neuerscheinungen

TRIO

für Violine, Violoncello und
Klavier (1954)
Ed. Schott 4770 · DM 12,-

Ein wirkungssicheres Werk, das
bei gutverarbeiteter Thematik
eine überdurchschnittliche Beherr-
schung der Instrumente und des
Kammermusikspiels voraussetzt.

SONATA

für Violoncello und Piano (1955)
Ed. Schott 4678 · DM 5,50

Die Sonata besticht durch Aus-
gewogenheit des Stimmgefüges
und reizvoll disponierte Klang-
kontraste, die durch die formale
Gestaltung gebündelt sind.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

DAS NEUE WERK

für Kammerorchester

Zeitgenössische Werke für Schul- und
Laienorchester

Soeben erschien:

KAREL HUSA

Vier kleine Stücke

für Streichorchester (auch solistisch)

Variazioni · Notturmo · Furiant ·
Coda

Edition Schott 4762

Partitur DM 4,- · Stimmen (4)
je DM 1,-

Diese Stücke sind im besten Sinne
musikantisch. Rhythmische Prägnanz
zeichnen ihre Sätze mit Tanzcharakter
aus, zu denen die lyrischen Partien
wirkungsvoll kontrastieren. Technisch
stellen sie keine hohen Anforderun-
gen; sie können ohne Lagenwechsel
gespielt werden.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

KONZERTVERANSTALTUNGEN DER STADT ESSEN 1958/59

GESAMTLEITUNG: GUSTAV KÖNIG

Zehn Symphonie- und Chorkonzerte — Reihe A

1. Konzert, 2. Oktober 1958: Johann Sebastian Bach, Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“ — Wolfgang Amadeus Mozart, Krönungskonzert — Anton Bruckner, VII. Symphonie. Solist: Carl Seemann — Städtischer Musikverein.

2. Konzert, 24. Oktober 1958: Günter Bialas, Indische Kantate — Claude Debussy, Trois Chansons de Charles d'Orleans — Darius Milhaud, La Mort d'un Tyran — Hans-Werner Henze, Nachtstücke und Arien — Giseler Klebe, Die Zwitschermaschine — Maurice Ravel, Daphnis et Chloe. Solisten: Gloria Davy, Gerd Feldhoff — RIAS-Kammerchor, Berlin.

3. Konzert, 14. November 1958: Erich Sehlbach, II. Symphonie (Uraufführung) — Peter Iljitsch Tschaikowsky, Rokoko-Variationen — Dimitri Schostakowitsch, V. Symphonie. Solist: André Navarra.

4. Konzert, 12. Dezember 1958: Anton Webern, 6 Stücke für großes Orchester — Arnold Schönberg, Klavierkonzert — Ludwig van Beethoven, VI. Symphonie. Solist: Paul Baumgartner.

5. Konzert, 23. Januar 1959: Igor Strawinsky, Danse concertantes — Wolfgang Amadeus Mozart, Violin-

konzert A-Dur — Anton Dvořák, VI. Symphonie. Solist: Tibor Varga — Gastdirigent: Ferdinand Leitner.

6. Konzert, 20. Februar 1959: Wolfgang Fortner, Impromptus — Wolfgang Amadeus Mozart, Klarinettenkonzert — Max Reger, Hüller-Variationen. Solist: Heinrich Geuser.

7. Konzert, 20. März 1959: Gioacchino Rossini, Sonata für Streicher — Béla Bartók, Violinkonzert — Joseph Haydn, Symphonie in D-Dur. Solistin: Johanna Martzy.

8. Konzert, 10. April 1959: Johannes Brahms, Schicksalslied — Klavierkonzert d-Moll — III. Symphonie. Solist: Claudio Arrau — Städtischer Musikverein.

9. Konzert, 15. Mai 1959: Zoltan Kodály, Tänze aus Galanta — Richard Strauss, Burleske — Ludwig van Beethoven, III. Symphonie. Solistin: Margrit Weber — Gastdirigent: Ferenc Fricsay.

10. Konzert, 13. Juni 1959: Festkonzert aus Anlaß des 200. Todestages von G. F. Händel „Saul“, Oratorium in drei Akten. Solisten: Tilla Briem, Agnes Giebel, Trude Roesler, Marga Schreiber, Sieglinde Wagner, Richard Holm, Otto von Rohr. Chöre: Städt. Musikverein Essen, Städt. Chorvereinigung Mülheim/Ruhr, Männergesangsverein FWH 1929, Mülheim/Ruhr.

Vier Symphonie- und Chorkonzerte — Reihe B

1. Konzert, 21. Oktober 1958: Italienische, französische, deutsche und englische Liebeslieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert für gemischten Chor a cappella. RIAS-Kammerchor, Leitung: Günther Arndt. Gottfried Heinrich Stölzel, Concerto grosso — Wolfgang Amadeus Mozart, Chöre aus „Thamos“ — Ludwig van Beethoven, Leonoren-Ouvertüre Nr. 3.

2. Konzert, 5. Dezember 1958: Ludwig van Beethoven, Egmont-Ouvertüre — Serge Rachmaninoff, II. Klavierkonzert — Hector Berlioz, Symphonie fantastique. Solist: G. Hadjinikos — Gastdirig.: Willem v. Otterloo.

3. Konzert, 9. Januar 1959: Georg Friedrich Händel, Orgelkonzert d-Moll — Johann Sebastian Bach, Toccata, Adagio und Fuge C-Dur — Wolfgang Amadeus Mozart, Kyrie und Ave verum — Johannes Brahms, IV. Symphonie. Solist: Martin-Günther Förstemann — Chor der Folkwangschule — Gastdirigent: Heinz Dressel.

4. Konzert, 17. April 1959: Harald Genzmer, Konzert in C — Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll — Ludwig van Beethoven, V. Symphonie. Solist: Joachim Volkmann — Gastdirigent: Paul Belker.

Acht Kammermusikveranstaltungen

7. Oktober 1958: Virtuosi di Roma · 11. November 1958: Vegh-Quartett · 16. Dezember 1958: Amadeus-Quartett · 6. Januar 1959: Liederabend: Elisabeth Grümmer · 27. Februar 1959: Vlach-Quartett · 9. März 1959: Folkwang-Quartett, Clemens Kaiser-Breme, Irma Zucca-Sehlbach · 21. April 1959: Violinabend: André Gertler · 26. Mai 1959: Deutsche und französische Kammermusik des 18. Jahrhunderts: Gustav Scheck, August Wenzinger, Fritz Neumeyer, Ulrich Grehling.

KONZERTE FÜR DIE JUGEND

Sechs Symphonie- und Chorkonzerte

1. Konzert, 7. November 1958: Gottfried Heinrich Stölzel, Concerto grosso — Ludwig Spohr, Klarinettenkonzert c-Moll — Felix Mendelssohn-Bartholdy, Klavierkonzert g-Moll — Ludwig van Beethoven, Leonoren-Ouvertüre Nr. 3. Solisten: Toni Langen, Robert Alexander Bohnke.

2. Konzert, 4. Dezember 1958: Ludwig van Beethoven, Egmont-Ouvertüre — Serge Rachmaninoff, II. Klavierkonzert — Hector Berlioz, Symphonie fantastique. Solist: Georg Hadjinikos — Gastdirigent: Willem van Otterloo.

3. Konzert, 8. Januar 1959: Georg Friedrich Händel, Orgelkonzert d-Moll — Johann Sebastian Bach, Toccata, Adagio und Fuge C-Dur — Wolfgang Amadeus Mozart, Kyrie und Ave verum — Johannes Brahms, IV. Symphonie. Solist: Martin-Günther Förstemann — Chor der Folkwangschule — Gastdirig.: Heinz Dressel.

4. Konzert, 13. März 1959: Luigi Cherubini, Ouvertüre „Der Wasserträger“ — Johann Sebastian Bach, Konzert für zwei Klaviere und Orchester C-Dur — Franz Schubert, VI. Symphonie — Wolfgang Stockmeier, Passacaglia. Solisten: Karl Dederling, Wolfgang Stockmeier — Essener Jugend-Symphonieorchester — Leitung: Peter Jansen.

5. Konzert, 16. April 1959: Harald Genzmer, Konzert in C — Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll — Ludwig van Beethoven, V. Symphonie. Solist: Joachim Volkmann — Gastdirigent: Paul Belker.

6. Konzert, 5. Juni 1959: Werner Thärichen, Konzert für Pauken und Orchester — Peter Iljitsch Tschaikowsky, Violinkonzert D-Dur — Maurice Ravel, Ma mère l'Oye — Igor Strawinsky, Feu d'artifice. Solisten: Werner Thärichen, Lukas David.

Vier Kammermusikveranstaltungen

13. Oktober 1958: Helma Elsner, Kurt Kratsch, Jean-Baptist Schlee, Essener Streichtrio · 24. November 1958: Brandt-Quartett, Rainer Koch/Hans-Martin Rabenstein · 16. Februar 1959: Ernst Hüppe/Artur Janning, Folkwang-Quartett, Kurt Kratsch, Toni Langen, Hans-Hermann Mühlenbeck · 5. Mai 1959: Bastiaan-Quartett, Ursula Boese.

Zwei Konzerte Junger Künstler

20. Januar 1959: Siegfried Stöckigt, Karl-Heinz Lippe, Hans-Martin Rabenstein · 2. März 1959: Klaviertrio Thomas Brandis, Wilfried Böttcher, Hans-Eckart Besch.

Ein Konzert für die Volksschulen · Vier Konzerte in Mülheim/Ruhr

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLINS

BERLIN

HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Tel. 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

Komposition und Tonsatz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit. — Dirigieren: Lindemann, Jakobi, Peter. — Gesang und Opernschule: Prohaska, Baum, Götte, Leider, Ludwig. — Tasteninstrumente: Riebensahm, Ahrens, Beltz, Puchelt, Roloff. — Streichinstrumente: Seiler, Borries, Schulz, Taschner, Mahlke, Klemm, Dörner, Schumacher. — Blas- und sonstige Orchester-Instrumente: Jacobs, Arnoldt, Bode, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Lembens, Nicolet. — Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik (Stoverock, Bergese, Borris, Gutzmann). — Kirchenmusik: Ahrens, Grote, Heintze. — Akust. Abteilung — Opernchorschule — Orchesterschule.

DETMOLD

NORDWESTDEUTSCHE MUSIK-AKADEMIE

Detmold, Neustadt 12, Tel. 31 45/46

Direktor: Prof. Wilhelm Maler

Stellv. Direktor: Prof. Dr. Michael Schneider

Komp. u. Tonsatz: Bialas, Driessler, Keller, Klebe, Klein, Maler. — Orch. u. Orchesterdir.: König. — Chor u. Chordir.: Stephani, Wagner. — Gesang u. Opernschule: Bialas-Specht, Bökemeier, Creuzburg, Drissen, Hinrichs, Humpendink, Husler, Lindenbaum, Maler-Fitting. — Tasteninstr.: Hansen, Kretschmar-Fischer, Lechner, Natermann, Richter-Haaser, v. Haimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler, Schnurr, Theopold. — Streichinstr.: David, Güdel, Heister, Isselemann, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — Blasinstr.: Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — Schlagz.: Scherz. — Harfe: Wagner. — Kammermusik: Strub. — Gehörbildung: Quistorp. — Korrepetition: Radke. — Rhythmik: Jaenicke. — Schulmusik u. PM-Seminar: Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen, Weiss u. a. — Ev. Kirchenmusik: Dr. Schneider, Dr. Reindell, Steche. — Tonmeister-Ausb.: Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — Musik-Wiss.: Dr. Jung. — Sprechz.: Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. Aufnahmeprüfung für Wintersemester 1958/59: 1. bis 3. Oktober.

FRANKFURT/M.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33
Telefon 55 44 14 und 59 16 73

Direktor: Prof. Philipp Mohler

Komp. u. Tonsatz: Baither, Biersack, Hessenberg, Mohler, Puetter, Zipp. — Gesang, Stimmbildung, Opernschule: Becker, Daden, Grantz-Soeder, Gründler, Lohmann, Schmitt, Dr. Skraup, v. Stetten, Uhlig, Vondenhoff, Welter. — Klavier: Arnold, Büchner, Flinsch, Dr. Flößner (Methodik), Freitag, Krutisch, Leopolder, Musulin, Seufert, Sott, Weiß. — Orgel: Bochmann, Köhler, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger, Walcha. — Violine u. Bratsche: Graef-Moench, Herrmann, Lenzewski, Peters, Presuhn. — Cello: Molzahn. — Blas- u. sonstige Orchesterinstr.: Cremer, Englert, Goepfert, Jung, Käßler, Lukas, Naumann, Pohlers, W. Schmidt, Schneider, Stegner. — Blockflöte: Fricke, Steinbichler. — Rhythmik: Awanowa. — Kirchenmusik (Walcha), Schulmusik (H. W. Schmidt), PM-Seminar, Opernschule (Vondenhoff), Orchesterschule (Biersack), Kammermusik (Lenzewski), Chor (Felgner). — Ab Wintersemester 1958/59 Vorlesungen über Interpretation u. Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).

FREIBURG/BR.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Freiburg im Breisgau, Münsterplatz 30
Telefon 3 18 34, App 204

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck

Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann

Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — Musikgeschichte: Dr. Hammerstein. — Dirigieren: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang u. Opernschule: v. Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Fernow, Finke, Hatz, Klodt, Krebs, Riegler-Gutjahr, Schirmer, Westphal. — Hist. Tasteninstr.: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Kessler, Dr. Winter. — Violine: Vögh, Grehling, Nauber, Amar. — Viola: Koch. — Cello: Teichmanis, Wilke. — Kammermusik: Amar, Koch, Teichmanis. — Flöte u. alte Kammermusik: Dr. Scheck, Diessehorst. — Kath. Kirchenmusik: Dr. Winter. — Ev. Kirchenmusik: D. Dr. Gurlitt, Kessler, Rössler. — Schulmusik: Dr. Hammerstein, Dr. Hartmann. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kaleve, Leonards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schlager. — PM-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs. — Volksliedkunde: Wiora.

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Eutis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

»Original Alexander Heinrich« BLOCKFLÖTEN

Beste Tonqualität Jahrzehnte bewährt
Lieferung durch den Fachhandel



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN / hervorragend edel in Ton und Ansprache
NÜRNBERGER PRÄZISIONSSTAHLAITEN / aus 30jähriger Erfahrung vielbewährt
■ Verlangen Sie diese beiden Marken in den Fachgeschäften ■

„Ich muß immer wieder feststellen, daß die elastischen ‚Nürnbergersaiten‘ auch auf meinem Stradi-
varicello am besten klingen. In der Tonfülle und Klarheit sowie der weichen Ansprache sind diese Saiten
unerreicht.“
Professor Ludwig Hoelscher

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLINS

HAMBURG

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Hamburg 13, Harvestehuderweg 12
Telefon 44 10 71

Direktor: Prof. Philipp Jarnach

Komposition und Satzlehre: Ditzel, Jarnach, Klußmann, Micheelsen, Poser, Wohlfahrt. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — Chorleitung und Chor: Detel. — Gesang und Opernklasse: u. a. Guillaume, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Witt, Wolff. — Klavier: u. a. Fromm-Michaels, Gebhardt, Hauschild, Schröter. — Orgel: u. a. Förstemann, Tramnitz. — Streichinstr.: u. a. Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüchner, Troester. — Blas- u. sonstige Orchesterinstr.: Brinckmann, Eggers, Grundmann, Keller, Nelleßen, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminare: Priv.-Musik: Schröter; Schulmusik (Volks- u. höhere Schule): Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikwiss.: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Lenschau, Marks. — Aufnahmeprüfungen: März und September.

KÖLN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Köln, Dagobertstr. 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51
(Zentrale Johannishauss)

Direktor: Prof. Heinz Schröter

Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder

Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt-Neuhaus. — Geige: Gertler, Rostal. — Cello: Frank, Steiner. — Komposition: Petzold, Raphael, Schroeder, B. A. Zimmermann. — Dirigieren: von der Nahmer. — Chorleitung: Schieri. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Frank. — Opernschule: von der Nahmer, Reinhardt. — Institut für Schulmusik u. Realschulbildung: N. Schneider. — Institut für kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut für ev. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehrerseminar. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Chor: Schroeder. — Orchester: Classens. — Seminar für Volks- u. Jugendmusik: Schieri. — Seminar für Rundfunk- u. Filmmusik: Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — Seminar für Musikkritik: Dr. Silbermann. — Kursus für Jazzmusik: Edelhagen.

MÜNCHEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK (gegr. 1846)

München 2, Arcisstraße 12, Telefon 55 82 51 — 57

Präsident: Prof. Karl Höller

Direktor: Prof. Anton Walter

Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Harald Genzmer, Wolfgang Jacobi, Carl Orff, Kurt Eichhorn, Gotth. E. Lessing, Adolf Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Dr. Friedrich Kalb, Kurt Arnold, Werner Dommies, Maria Hindemith-Landes, Oskar Koebel, Dr. Fritz Linden, Rosl Schmid, Erik Then-Bergh, Friedrich Wührer, Karl Richter, Heinrich Wismeyer, Li Stadelmann, Hermann v. Beckerath, Valentin Härtl, Jost Raba, Walter Reichardt, Georg Schmid, Kurt Stiehler, Wilhelm Stroß, Edith v. Voigtländer, Hans Hotter, Gerhard Hüsch, Annelies Kupper, Franz Theo Reuter, Karl Schmitt-Walter, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — Unterricht in allen Lehrfächern der Musik, Opernschule, Tonkünstl. Lehramt, Privat-Musiklehrer-Seminar, Orchestervorschule.

SAARBRÜCKEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Saarbrücken, Kohlweg 18, Telefon 2 80 80

Direktor: N. N.

Stellv. Direktor: Prof. Hans Karolus

Institute: Schulmusik (Schmolzi), Kirchenmusik (Stock), Privatmusiklehrer-Seminar (Griem), Schauspielschule (Recktenwald), Opernschule u. a.; Meisterklassen: Klavier (Foldes), Violoncello (Gendron) — Kapellmeisterklasse (Wüst); Komposition und Tonsatz (Konietzny, Lonnendonker, Loskant, Schmolzi u. a.) — Gesang (Fuchs, Karolus) — Klavier (Griem, Sellier u. a.) — Orgel (Schneider) — Violine (Bus, Strauß), Viola (Hoenisch) — sämtliche übrigen Orchesterinstrumente; Chor (Schmolzi) — Orchester (Loskant) — Kammermusikklassen. — Semesterbeginn: 1. April u. 1. Oktober.

STUTTGART

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Stuttgart, Urbansplatz 2, Telefon 2 20 41 / 42

Direktor: Prof. Hermann Reutter

Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth

Komposition: David, Frommel, Karkoschka, Komma, Marx, Reutter. — Gesang: Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Siben, Sihler, Völker. — Streich-Instr.: Hoelscher, Kergl, Kessinger, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — Klavier: Erfurth, Horbowski, Kreutz, Lautner, Uhde. — Orgel: Gerok, Liededke, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orch.-Instr.: Burum, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Jungnitsch, Krümming, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stößer, Strebel, Widmaier. — Alte Instr.: Prätorius, Niggemann. — Sprechen: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistor, Büchner, Ellersiek. — Chor und Chorleitung: Grischkat. — Oper, Orchester, Dirigieren: Zwißler. — Schauspiel: Kenter, Barth. — Liedklasse: Reutter. — Kammermusik: Giesen. — Bläserstudio: Dreisbach. — Musikwissenschaft: Komma. — Schulmusik: Marx, Binkowski. — Privatmusiklehrer-Seminar: Volkart-Schlager. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

Wer wohnt wo?

Jede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechs maligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Grete Altstadt-Grupp, Wiesbaden, Bierstadter Höhe 21, Klassik bis Zeitgenossen
KLAVIER: Sascha Bergdolt, Wuppertal-Elberfeld, Eddastraße 1-3 parterre, Tel. 37453 Konzerte - Unterricht
KLAVIER: Liesel Cruciger, Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40
KLAVIER: Erika Frieser, Dabringhausen, Bez. Düsseldorf, Höferhof 16, Tel. 1 64
KLAVIER UND CEMBALO: Franzpeter Goebels, Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 4 81 88
KLAVIER: Anneliese Hasselmann, Dierdorf (Bez. Kobl.)
KLAVIER: Marianne Krasmann, Bremen, Klugkiststr. 2 F, Telefon 4 79 50
KLAVIER: G. Louegk, München, Möhlstraße 30
KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney, Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 26 27
KLAVIER: Eleonore Stix, Gauting vor München, Waldpromenade 40, Telefon München 8 85 60
KLAVIER: Ele Unkelbach-Eckhardt, Mülheim/Ruhr Prinzenhöhe 22, Ruf 49 04 89 Konzerte - Unterricht - Tonbandüberprüfung
VIOLINE: Ernst Hoffmann, Konzert-Violinist, Violonstudio, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
CELLO: Eleftherios Papastavro, Paris 15, 21 Boulevard de Grenelle
CELLO: Prof. Slavko Popoff, Wien 4/50, Theresianumg. 13 Solisten-Ausbildung für Orchester und Bühne
CELLO: Carith. Preußner, Marxgrün/Oberfr. (Frankenwald), Landhaus Preußner, Meisterkurse
STREICHTRIO: Hermann-Trio (Herrmann, Kramer-Büche, Molzahn), Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56
ORGEL: Günther Bönigk, Helmbrechts/Oberfr. In- und ausländische Orgelmusik, bes. Gegenwart
SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel, Konzertsängerin, Bad Ems (Lahn), Wilhelmsallee 3
SOPRAN: Elisabeth Fellner-Köberle, Oratorium und Liederabende (Begleiter: Dr. Karl Michael Komma), Tübingen, Hauffstraße 7, Ruf 43 20
SOPRAN: Elisabeth Lüpke-Hoffmann, Lied - Konzert, Oper, Oratorium, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31

SOPRAN: Ilse Mengis, Karlsruhe, Gabelsbergerstraße 6 Tel. 5 38 67, Konzert, Lied, Oratorium
SOPRAN: Margot Müller, Hagen (Westf.), Bahnhofstraße 41, Telefon 65 75
SOPRAN: Ruth Siebenborn, Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 25 77, Konzert, Lied, Oratorium
ALT: Friedel Becker-Brill, Wuppertal-Elberfeld, Schmachtenbergweg 27, Telefon 3 50 39
ALT: Bertamaria Klaemt, Konzert- u. Oratoriensängerin, Köln-Lindenthal, Decksteinerstraße 2, Tel. 43 37 50
ALT: Lotte Wolf-Matthäus, Konzert- und Oratoriensängerin, Ilten-Hannover, Telefon Lehrte 28 57
KONTRA-ALT: Dore Blindow, Oratoriensängerin, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
TENOR: Horst Sander, Konzertsänger, Ennepetal-Milspe, Kölner Straße 190a, Telefon 37 14
BARITON: Friedrich Härtel, Düsseldorf, G.-Poensgen-Straße 27 (152 77), Lied, Oratorium, Unterricht
BARITON: Edm. Jördens, Hamburg-Reinbeck, Ruf 72 65 80 Lied - Oratorium - Stimmbildung
BASS-BARITON: Eugen Klein, Wanne-Eickel, Unser-Fritz-Straße 95, Tel. 7 13 96
BASS-BARITON: Wolfgang Nietzer, Heilbronn, Solothurner Straße 17, Telefon 62 70
BASS-BARITON: Hermann Rieth, Konzert - Oratorium, Freiburg i. Br., Schönbergstraße 120
BASS: Rainer Grönke, Hannover, Sekretariat Lutter/Barenberg, Seesener Straße 87, Tel. 2 20
GESANGSAUSBILDUNG: Bertha Dammann - Helmut Laue, Mikrophon-Schulung, Hamburg 20, Alsterkrugchaussee 114, Ruf 51 76 82
GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann, Wiesbaden, Umlandstr. 16, und Prof. Franziska Martienßen-Lohmann, Düsseldorf, Kaiserswerther Straße 218
GESANGSTUDIO: Inge Wismeyer-Reuter, München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 48 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler
KATH. KIRCHENMUSIK: Karlheinz Hodes, Schumann-Konservatorium Düsseldorf, Münsterkirche Neuß, Neuß (Rhein), Ertstraße 70, Tel. 22 89
BUHNENTANZ: Schule Frida Holst (anerkannt v. d. BÜ.-Genoss.) Duisburg, Stadttheater




PREISE

STARK HERABGESETZT
für Schreibmaschinen aus
Vorführung und **Retouren**
Kein Risiko, da Umtauschrecht
in alle Fabrikate bis zu 24 Monatsraten
Fordern Sie Gratiskatalog Nr. K 887

NOTHEL co Deutschlands größtes
Büromaschinenhaus

Göttingen | **Essen** | **Hamburg**
Weender Str. 11 | Gemarkenstr. 51 | Steinstr. 5-7



KLAVICHÖRDE

SPINETTE

CEMBALI

HAMMERFLOCEL

überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

BAMBERG · NÜRNBERG

Anfragen nach Nürnberg - Marienortgraben 1



*Geben Sie Ihren
Mitarbeiterin*

Leistungsmöglichkeit,
Selbstsicherheit und
Arbeitsfreude durch
eine gute

ADLER

Werksvertretung:

OTTO KOCH
INH. FRITZ BAUMGARTNER

MAINZ, Lotharstraße 17, Fernruf 2 78 30

Neuausgabe nach dem Urtext

ANTONIO VIVALDI

Sechs Sonaten

für Violoncello und Cembalo (Klavier)

Herausgegeben von Walter Kolneder

Edition Schott 4927 · DM 5,—

Die vorliegenden sechs Cello-Sonaten von Vivaldi erschienen wahrscheinlich 1740 in Paris im Druck. Im »Mercure de France« vom Dezember 1740 sind sie zum ersten Male angekündigt. Vermutlich handelt es sich um Vivaldis op. XIV, das in zeitgenössischen Dokumenten wohl mehrfach erwähnt ist, sonst aber nicht bekannt wurde.

Die alte französische Ausgabe hat keinerlei dynamische Bezeichnungen, ist spärlich und dann meist willkürlich artikuliert und enthält zahlreiche Fehler. Der bekannte Vivaldi-Forscher Walter Kolneder hat die Ausgabe den heutigen Bedürfnissen entsprechend eingerichtet. Original und Bearbeitung sind durch verschiedenen Druck kenntlich gemacht. Die Solostimme wurde von Klaus Stork mit Fingersätzen versehen.

Besonders in den häuslichen Musizierkreisen werden die technisch nur mittelschweren Duette viele Freunde finden.

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ

Eine Fundgrube für den Lehrer und Musikerzieher

DER WUNDERGARTEN

170 deutsche Volkslieder für Schule und Haus

Herausgegeben und gesetzt von Walter Rein und Hans Lang

Melodie-Ausgabe (ein- und zweistimmig) · Ed. Schott 4375 DM 3,—

Ausgabe für Gesang und Klavier · Ed. Schott 4501/03

broschiert DM 9,— · in Leinen gebunden DM 12,50

In dieser Sammlung stehen wohlausgewogene Volkslieder des 15. bis 19. Jahrhunderts nebeneinander, wobei das Liedgut der Romantik nicht verleugnet wird. Die durchweg leichte Klavier-Begleitung ist aus dem Charakter der Lieder heraus persönlich gestaltet.

Die Verwendbarkeit des Wundergartens ist vielseitig: Der Hausmusikfreund besitzt ein stilistisch einwandfreies Liederbuch »Am Klavier zu singen«, dessen Sätze er spielend leicht auch auf andere Instrumente übertragen kann.

Die Melodie-Ausgabe ermöglicht es, daß die Sammlung (auch unabhängig von der Klavier-Ausgabe) in der Schule verwendet werden kann.

Es gab bisher keine deutsche Volkslieder-Sammlung, die für unsere Zeit das bedeutet, was vor Jahren in Gestalt des »Deutschen Liederschatzes« von Erk geschaffen wurde. Diese oft empfundene Lücke wurde nun durch das Erscheinen des »Wundergartens« endlich geschlossen.

Berliner Lehrerzeitung

... Eine Fundgrube für den Lehrer und Musikerzieher, dazu ein nach Text- und Melodiegestalt und Wertungsangabe zuverlässiges Nachschlagewerk.

Der Senator für Volksbildung, Abtlg. Schulen, IIb, Berlin-Charlottenburg

Unter der Vielzahl der angebotenen Liederbücher bietet diese deutsche Liedersammlung ein besonders wertvolles Arbeitsmittel als Volksliederbuch, Musizierbuch, Volksliedspielbuch für den Instrumental-, bes. den Klavierunterricht und als ein aufschlußreiches Nachschlagewerk für den Lehrer, Musikerzieher, Chorleiter und Volksliedfreund.

Ministerium für Unterricht und Kultus, Rheinland-Pfalz

In jeder Musikalienhandlung vorrätig

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ